ARTA 73
ANUL XX NR. 1—2/1973

ARTA 1-2/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII:

Nicolae Săndulescu, Octavian Stăcescu, Sandu Mendrea, Grigore Locusteanu, Eugeniu Lupu, Atanasie Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:

Sandu Mendrea, Radu Braun, Octavian Stăcescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN-VODĂ 133-135, București, România

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Corespondență. Simeze. Agendă.	
ARTA CONTEMPORANĂ ȘI MUZEUL	13	25 de ani de artă românească	Dan Hăulică Eugenia Antonescu Radu Bogdan
	31	Repere pentru o viitoare istorie a artei contemporane românești	Theodor Enescu
PROFIL	41	Sculptorul Gheza Vida	Mihai Drișcu
	44	Eustațiu Stoenescu	Radu Ionescu
ATELIER	46	George Leolea, Kaspar Teutsch, Mariana Șenilă, Iulia Oniță	
LABORATOR	54	Ștefan Kancsura	Paul Cornel Chitic
	55	Constructivismul în arta contemporană ungară	Solymár István
ALBUM	58	Grieshaber	Robert G. Stanley
	60	Ideea de concret și de abstract în arta modernă	Edgar Papu
SINTEZE ȘI ANALOGII	63	Estetica lui Hegel	Titus Mocanu
	66	Un nou centru de artă: Pitești	Mihai Drișcu
	69	Portretul englez	Theodor Enescu
	72	Expoziția bursierilor '72	M.D.
COPERTA		Omagiu cîmpului galben, ulei pe pînză. Din expoziția « 25 de ani de artă plastică românească »	Ion Nicodim

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Correspondance. Cimaises. Agenda.	
L'ART CONTEMPORAIN ET LE MUSÉE	13	25 ans d'art roumain	Dan Hăulică Eugenia Antonescu Radu Bogdan
	31	Repères pour une future histoire de l'art roumain contemporain	Theodor Enescu
PROFIL	41	Le sculpteur Gheza Vida	Mihai Drișcu
	44	Eustațiu Stoenescu	Radu Ionescu
VISITES D'ATELIERS	46	George Leolea, Kaspar Teutsch, Mariana Șenilă, Iulia Oniță	
LABORATOIRE	54	Ștefan Kancsura	Paul Cornel Chitic
	55	Le constructivisme dans l'art contemporain hongrois	Solymár István
ALBUM	58	Grieshaber	Robert G. Stanley
	60	Le concret et l'abstraction dans l'art moderne	Edgar Papu
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	63	L'esthétique de Hegel	Titus Mocanu
	66	Un nouveau centre artistique: Pitești	Mihai Drișcu
	69	Le portrait anglais	Theodor Enescu
	72	Bourses accordées aux jeunes artistes '72	M.D.
COUVERTURE		Un hommage au champ d'or, huile sur toile. L'exposition « 25 ans d'art plastique roumain »	Ion Nicodim

СООБЩЕНИЯ	1	Сопоставления в международном плане. Циферблат. Корресспонденция. Панно. Записная книжка.	
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И МУЗЕЙ	13	Двадцатипятилетие румынского искусства	Дан Хэуликэ Э. Антонеску Раду Богдан
	31	Размышления по поводу одной выставки и критического опыта	Теодор Энеску
ПРОФИЛЬ	41	Геза Вида	Михай Дришку
	44	Эустатиу Стоенеску	Раду Ионеску
АТЕЛЬЕ	46	Джордже Леоля, Каспар Тойч, Мариана Шенила, Юлия Оницэ	
ЛАБОРАТОРИЯ	54	Штефан Канксура	Паул Корнел Китик
	55	Конструктивизм в современном венгерском искусстве	Солимар Шштван
АЛЬБОМ	58	Грисхабер	Роберт Г. Станлеи
	60	Идея конкретного и абстрактного в современном искусстве	Эдгар Папу
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	63	Эстетика Гегеля	Титус Мокану
	66	Новый центр искусства: Питешть	Михай Дришку
	69	Английский портрет	Теодор Энеску
	72	Стипендии для молодых '72	М.Д.
ОБЛОЖКИ		Хвала желтому полю. Масло. Из выставки «25-летие румынского изобразительного искусства»	Ион Никодим

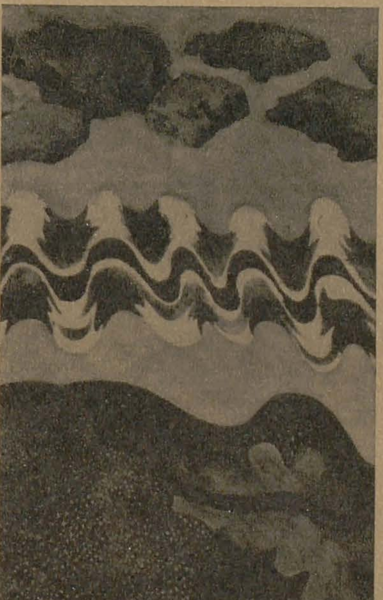
CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BUDAPESTA

La 25 noiembrie 1972 s-a deschis la Budapesta, în cadrul programului de popularizare a artei românești peste hotare cu prilejul aniversării Republicii, o expoziție de artă decorativă și sculptură contemporană. Au fost expuse 72 lucrări de sculptură în lemn, ceramică și tapiserie ale unui număr de 47 artiști. Lucrările expuse au figurat la București, în cadrul expozițiilor organizate cu prilejul *Conferinței Naționale a P.C.R.*

TOKYO, KYOTO

A opta ediție a *Bienalei internaționale de gravură din Japonia* a fost organizată de *Muzeul de artă* din Tokyo și *Muzeul național de artă* din Kyoto, organizatorii propunîndu-și să ilustreze, prin selecția ansamblului de lucrări expuse, nivelul artistic actual al gravurii pe plan internațional. Arta românească a fost reprezentată prin patru gravuri colorate de Hortensia Masichievici (*Morfogeneză* și *Crisalidă*) și



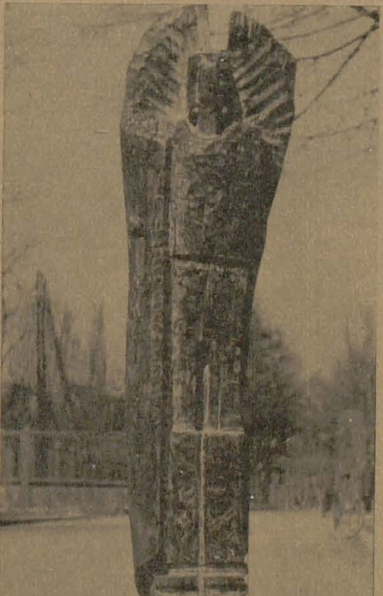
Fred Micoș (*Zori* și *Ecluziune* — în ilustrație). Expoziția a fost prezentată la Tokyo în perioada 16 noiembrie —2 decembrie 1972 și la Kyoto între 7 februarie și 15 martie 1973.

GENEVA

Societatea elvețiană «*Xylon 6*» a organizat, în colaborare cu *Muzeul de artă și istorie* din Geneva, a șasea ediție a *Expoziției internaționale a gravurii pe lemn «Xylon 6»*, cuprinzînd gravuri în alb-negru și în culori, executate în ultimii patru ani — perioadă prevăzută în regulamentul expoziției.
Xilogravura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Ion Bitzan, Constantin Pohrib și Ion Stendl.
Expoziția internațională a fost deschisă în perioada: 8 decembrie 1972 — 28 ianuarie 1973.

VULPERA, LUCERNA

Galeria *Villa Engiadina* din Vulpera (Elveția) a prezentat, în cursul anului trecut, o expoziție a artiștilor timișoreni Xenia Eraclide Vreme (gravură), Victor Gaga (sculptură) și Leon Vreme (pictură).
Sculptorul Victor Gaga a expus de asemenea la Galeria *Otto Gilli* (în ilustrație — sculptura în lemn *Vestitorul*).



FRECHEN

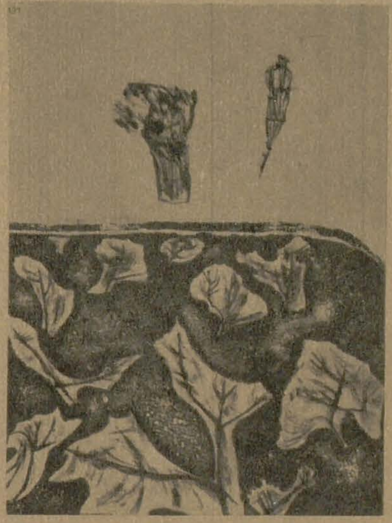
271 artiști din 52 țări au fost reprezentați la *Bienala internațională de gravură* de la Frechen (Elveția). Din țara noastră au expus Ion Bitzan, Mircea Dumitrescu, Hortensia Masichievici, Ileana Micodin, Fred Micoș, Theodora Moisescu Stendl, Ion Stendl și Radu Stoica. Expoziția a fost deschisă în perioada 8—29 octombrie 1972.

DRESDA, LEIPZIG, WEIMAR

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și R. D. Germană, paralel cu organizarea expoziției artiștilor amatori din R.D.G. la Ploiești și București în ultimul trimestru al anului trecut, a fost organizată o expoziție a artiștilor amatori din România la Dresda — în decembrie 1972, la Leipzig — în ianuarie și la Weimar — în februarie curent. Expoziția, primită cu interes de către publicul german, a cuprins 221 lucrări de pictură în ulei, sculptură în lemn și piatră, gravură, tapiserie, ceramică. Lucrările, aparținînd patrimoniilor *Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă*, *Clubului minier* din Lupeni, altor colecții precum și expozanților, au fost selecționate din producția cercurilor de amatori, creatorilor de artă naivă și școlilor populare de artă din ultimii șapte-opt ani, majoritatea expozanților numărîndu-se printre laureații concursurilor noastre republicane din cadrul mișcării artistice de amatori.
Au figurat, astfel, pictori naivi, artiști amatori și creatori populari din diferite localități și centre din țară: București, Cluj, Iași, Timișoara, Ploiești, Pitești, Sibiu, Constanța, Brașov, Lupeni, Baia Mare, Baia Sprie, Buziaș, Slatina, Botoșani, Cîmpulung Muscel, Brusturi-Arad, Valea Mare-Arad, Bîrca-Dolj, Tîrpești-Neamț etc.

MILANO

Organizată de Turi Fedele în colaborare cu Gastone Schiavotto, a cincea expoziție internațională a *Palatului Sforzesco* («Sala della Balla») a fost consacrată prezentării unor orientări în arta gravurii contemporane din Cehoslovacia, Polonia și România. Din grupul gravorilor români au făcut parte Emilia Boboia, Marcel Chirnoagă, Dan Erceanu, Ladislau Feszt, Valentin Th. Ionescu, Gheorghe Ivancenco, Hildegar Klepper Paar, Ileana Micodin (în ilustrație — gravura



intitulată *Cîmp*), Ala Jalea Popa (în ilustrație — gravura intitulată *Generație*), George Leolea, Fred Micoș, Vanda Mihuleac, Anton Perussi, Corneliu Petrescu și Iosif Teodorescu. Prefațînd catalogul expoziției, cunoscutul critic și istoric de artă Giuseppe Marchiori subliniază «marele efort al artiștilor cehoslovaci, polonezi și români de a rămîne fideli unor tehnici „curate" ale gravurii și litografiei. Și aceasta, dincolo de valoarea poetică a operelor în sine, poate constitui un util exemplu de moralitate colectivă». Expoziția a fost deschisă în perioada noiembrie-decembrie 1972.

Galeria Lanzone din Milano a prezentat în cursul lunii decembrie o expoziție cu xilogravuri de Radu Dragomirescu. Lucrările expuse au fost executate în cursul anului trecut.

CADRAN

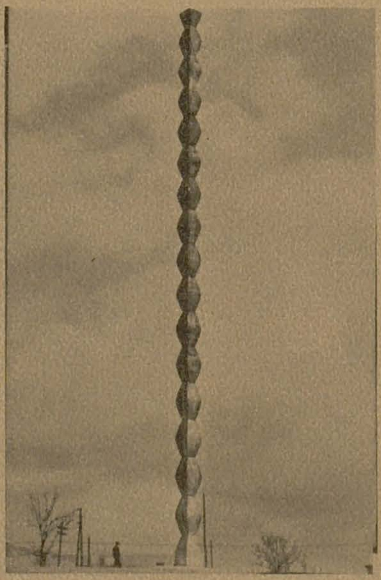
ROMA

În cadrul festivităților consacrate semicentenarului *Academiei române* din Roma a fost prezentată, la sediul academiei, o expoziție de sculptură românească contemporană. Deschisă în perioada decembrie–ianuarie, expoziția a cuprins 31 de lucrări (bronz, marmură, lemn) selecționate din colecțiile *Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Muzeului de artă al R.S.R., Muzeului de artă al Municipiului București « A. Simu», Muzeului Zambaccian, Muzeului de artă* din Constanța. Au figurat astfel lucrări de G. D. Anghel (în il. — *N. Bălcescu*), George Apostu, Naum Corcescu, Vasile Gorduz, Oscar Han, Ion Irimescu, Ion Jalea, Ioana Kassargian, Romul Ladea, Ovidiu Maitec, Cornel Medrea, Iulia Oniță, D. Paciurea (în il. — *Șt. Luchian*), Mircea Ștefănescu, Gheza Vida și Ion Vlasiu. Selecția de lucrări s-a constituit, după cum se subliniază în comentariile de presă, într-o succintă antologie a evoluției sculpturii contemporane românești.

Răspunzînd invitației lansate de *Centro d'Arte « Settimiano »* din Roma, artista decoratoare Victoria Săvulescu a deschis o expoziție personală la galeria *Centrului de Artă*. Artista a expus 60 de lucrări de pictură pe lemn, reprezentînd interpretări moderne ale unor motive folclorice românești tradiționale, inspirate îndeosebi din basmele populare. Expoziția a fost deschisă între 16 decembrie 1972 și 8 ianuarie 1973.

VIENA

După Berlin, expoziția *Ștefan Luchian* cuprinzînd o selecție reprezentativă, alcătuită de criticul Theodor Enescu, a fost prezentată, în continuare (în ianuarie 1973), în capitala Austriei, sub patronajul de onoare al miniștrilor H. Firnberg (Știință și cercetare), F. Sinowatz (Învățămînt și arte) și ale ambasadorului R.S. România la Viena, Dumitru Aninoiu. La vernisaj au vorbit Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P. și prof. univ. Maximilian Melcher, rectorul Academiei de arte plastice din Viena.



VALPARAISO

În orașul chilean Valparaiso a fost prezentată recent o expoziție documentară Constantin Brâncuși. Expoziția a cuprins numeroase fotografii ilustrînd opera marelui sculptor român.

TUNIS

În cursul lunii februarie a fost deschisă în Tunis o expoziție cu picturi de Ligia Macovei. Artista a expus 20 picturi în ulei, 20 picturi în acuarelă și 20 în guașă.

EDUCAȚIA PRIN ARTĂ

În luna septembrie 1972, la *Solomon R. Guggenheim Museum* din *New York*, s-a prezentat, în cadrul programului de educație, expoziția intitulată *Un an cu copiii*, cuprinzînd picturi, sculpturi, desene, marionete, colaje, fotografii și filme realizate de peste 300 copii selecționați din școlile publice și particulare. ■

Musée Cantonal des Beaux Arts din *Lausanne* a făcut apel la 14 artiști germani, englezi, italieni și elvețieni, care și-au fixat cercetarea asupra ambianței (fizice, economice, culturale) prin mijloacele cele mai diverse (pictură, sculptură, filme, video, concept etc.), pentru o expoziție pe tema *Implozia*. ■

MUZEE, EXPOZIȚII

Galeria Matica Srpska din *Novi Sad*, specializată în arta sîrbească din secolele XVII—XX și fondată în 1847 de cea mai veche instituție culturală din Serbia, Matica Srpska, și-a sărbătorit cea de-a 125-a aniversare și a prezentat o expoziție *Theodor Krakun*, cel mai important pictor sîrb din secolul al XVIII-lea. ■

Cu ocazia centenarului nașterii pictorului naiv italian Orneore Metelli (1872—1938), la *Palazzo Manassei* din *Terni* a avut loc, între 28 decembrie 1972 — 28 ianuarie 1973, o expoziție comemorativă.
Pantofar de profesie, reputat, participant « hors concours » și membru al juriului de onoare la expoziția internațională de la Paris din 1911, trombonist în fanfara locală, Metelli întreprinde primele tentative picturale la vîrsta de 50 de ani. Portrete, compoziții cu adunări, chermese, peisaje suburbane și siderurgice, montane și lacustre — pictate din memorie sau sugerate de cărți poștale — alcătuiesc bogatul său repertoriu. Creația lui Metelli a fost descoperită de sculptorul Aurelio de Felice; prima expoziție, postumă, a avut loc la Roma în 1946. Urmează expoziții la Berna, Zürich, Paris (1952) — unde e considerat cel mai mare pictor naiv după Rousseau — Londra, Rotterdam, München, Hamburg; în 1969, la a doua trienală de la Bratislava, este ales între cei cinci mari clasici ai picturii naive din lumea întreagă (împreună cu Rousseau, Bombois, Vivin și Trillhaase). Recenta expoziție a fost o selecție cuprinzînd operele cele mai semnificative, o parte fiind expuse pentru prima oară. ■

Council of Europe a organizat cea de a XIV-a expoziție intitulată « The Age of neo-Classicism » (9 septembrie — 18 noiembrie 1972). Expoziția a avut loc la *Burlington House* și la *Victoria and Albert Museum*. Una dintre săli a fost rezervată teoreticienilor neoclasicismului (Winckelmann, Diderot, Voltaire, Jefferson, Goethe ș.a.). Subliniind aspectele « raționaliste » ale neoclasicismului, considerat ca prima mișcare artistică avînd un program « deliberat », expoziția a prezentat și aspectele « vizionare » ale acestuia. Secția rezervată arhitecturii a inclus proiectele unor arhitecți ca Etienne-Louis Boullée. Implicarea socială a artiștilor — o caracteristică a neoclasicismului — a fost pusă în evidență prin expunerea unor documente istorice ale picturii: « Jurămîntul Horaților », « Moartea lui Marat » și « Moartea lui Bara » de David. În textul voluminosului catalog, criticul de artă Edward Lucie-Smith consideră că organizarea expoziției în Anglia este justificată, chiar dacă această țară nu a produs « mari » neoclasici. Gîndirea politică

engleză a fost cea care a impulsionat această mișcare; pe de altă parte, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, Anglia întrupează cel mai bine exigențele stilului neoclasic (în il. — *Portretul doamnei Beckford* de Joshua Reynolds). ■

Henry Moore, a cărui operă a fost văzută și discutată în Italia, cu prilejul marii sale retrospective de la Florența, de peste 400 000 de vizitatori, a primit, din mîinile primarului Florenței, Medalia de Aur a orașului, la Palazzo Vecchio. Una din sculpturile sale își va afla locul permanent la Belvedere. ■

În perioada iunie—noiembrie 1972, muzeul din Amiens a organizat o expoziție cu titlul *Arheologie aeriană în Picardia, în Franța, în Europa*. Scopul manifestării este de a arăta interesul și eficacitatea prospecțiunilor aeriene pentru detectarea, studiul și păstrarea vestigiilor arheologice. O importantă secțiune este consacrată rezultatelor prospecțiunilor aeriene din Picardia și Artois, unde au fost descoperite și repertoriate opt mii de obiective. ■

S.U.A. își omagiază artizanii anilor 1900 printr-o expoziție cuprinzînd aproximativ 300 de obiecte — mobilier, vitralii, țesături, ceramică; numele care domină este desigur cel al lui Lewis C. Tiffany. Expoziția este programată succesiv la Princeton, Chicago și Washington. Catalogul, însumînd 200 de pagini, constituie primul document enciclopedic asupra artizanatului american între 1876—1916. ■

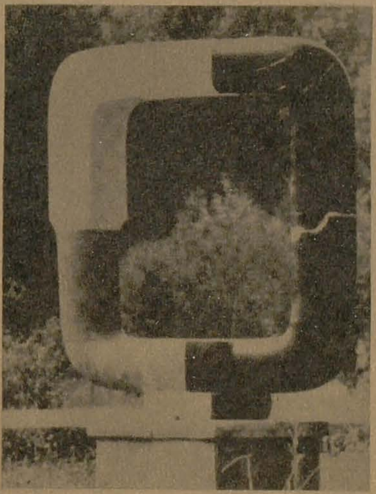
În legătură cu manifestările zilelor Pro Musica Nova, la *Kunsthalle* din *Bremen* a fost deschisă o expoziție cu deviza « *A auzi — a vedea* » cu subtitlul « texte — imagini — environment » în care sînt reunite opere, în mare parte grafice, ale creatorilor americani și germani Cage, Higgins, Kagel, Otte, Schnebel și Stockhausen. Același muzeu a oferit în același timp expozițiile lui Hermann Hebler și Hans D. Voss, reunite sub titlul comun « două aspecte ale serigrafiei ». ■

La Varșovia a avut loc a IX-a expoziție a « grupului realiștilor »; grupul întrunește mai mult de 50 de membri (dintre care la expoziție au participat 18) — pictori, sculptori, graficieni. În pictură, direcțiile reprezentate în expoziție au fost variate, conturînd concepții diferite asupra substanței realismului, dar vădind în același timp o comunitate a înțelegerii sensului artei și al meșteșugului. Un loc aparte l-au ocupat în expoziție artiști ce tratează realismul referindu-se la post-impresionism (Olgierd Bierwieczonek, Aleksander Winnicki ș.a.). Dintre reprezentanții *noii figurații* au fost prezenți: Ewaryst Zamel, Mira Zelechower-Aleksiun ș.a. ■

Dali a donat statului spaniol « tot ce posedă », după cum a anunțat recent presa spaniolă. Donația cuprinde nu numai operele pictorului, ci și colecția sa privată, care cuprinde tablouri de Chirico și Picasso. Întregul fond va constitui Muzeul *Dali* din *Figueras* (locul nașterii sale, în 1904); muzeul este în curs de amenajare și va fi inaugurat în primăvara anului 1973. ■

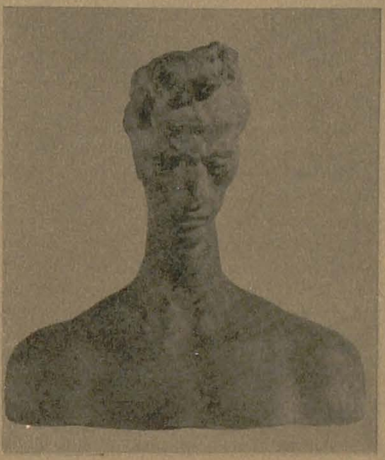
72 de uleiuri, 50 acuarele și 30 de gravuri de Kandinski, provenind din colecțiile muzeului, au fost prezentate la *Solomon R. Guggenheim Museum* din New-York. În același timp a fost prezentată pentru prima dată « The Yellow Sound » (Sunetul galben), manifestare teatrală bazată pe un text scris de Kandinski în 1909, adaptat de Zone, de la « Theater of Visual ». « The Yellow Sound », « piesă ireală de vis », asociază în același timp actori, filme, diapozitive, lumini și sunete electronice. ■

Galeria *Gimpel Fils* din *Londra* a expus recent o serie de sculpturi în mar-



mură albă și neagră de Isamu Noguchi. Simbolurile sculptorului americano-japonez sînt desigur inspirate de fondul său oriental, iar simplitatea și finețea « tăieturii » pot fi legate de experiența acumulată de Noguchi în cursul celor doi ani petrecuți ca asistent în atelierul lui Brâncuși din Paris. ■

County Museum of Art din *Los Angeles* a organizat o importantă expoziție a lucrărilor lui Géricault, punînd în evidență calitatea sa de precursor al realismului social, ca și înțelegerea dinamică a creației, deci trăsături ce fac ca pictura sa să fie deosebit de bine receptată de publicul contemporan. ■



La *National Gallery of Art* din *Washington* a avut loc o expoziție consacrată sculptorului Wilhelm Lehmbruck, prima de acest fel în America. Expoziția a fost prezentată și la San Francisco și Boston. ■

În toamna anului 1972 a fost prezentată la galeria *Marlborough Fine Arts* din Londra o expoziție consacrată lui Kurt Schwitters. Actualitatea artei sale, care a dat « demnitate » unor materiale umile, creînd din « acci-

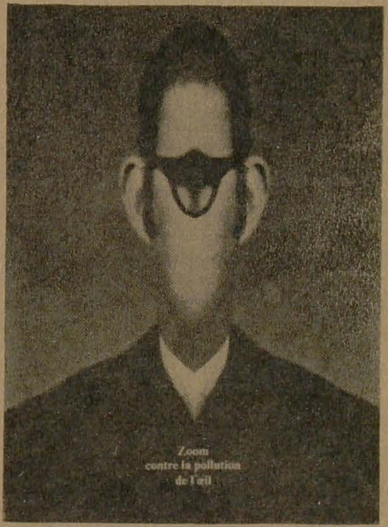
dental » un limbaj expresiv, a fost subliniată odată mai mult prin această expoziție. Ea a relevat interesul acordat de artist creării unei forme structurate inteligibil. Regretabila pierdere a ambelor proiecte Merzbau, datorate lui Schwitters, este doar parțial compensată de păstrarea de către *Newcastle University* a unui al treilea proiect, la Langdale Ambleside, neterminat încă la moartea sa, în 1948. ■

PREMII

Decernat de municipalitatea orașului Siegen din Westfalia — (orașul natal al pictorului flamand) — premiul Rubens pentru anul 1972 a fost acordat lui Antoni Tàpies (printre laureații acestui important premiu amintim numele lui Picasso și Mirò). Retrospectiva care-l prezintă pe

Tàpies, cu prilejul decernării premiului, a fost organizată de cunoscutul critic W. Schmalenbach.

Tàpies este unul din pionierii picturii *informale*, poate singurul rămas să se confrunte (existențial și artistic) cu actuala configurație a artei occidentale. Născut la Barcelona în 1923, A. Tàpies se consacră în 1946 picturii, după ce abandonează studii de drept. În 1948 formează la Barcelona, împreună cu artiștii Ponç, Thorrats, Cuixart și criticii Puig și Cirlot, grupul *Dau Al Set* (și revista cu același nume), propunîndu-și să urmeze direcțiile estetice ale lui Gaudi și Miró. Opera lui Tàpies (pe care criticul Luis Gonzales-Roblès o numea « abstracțiune dramatică ») trece — prin profunzimea ei, prin intemperanța gestuală a actului pictorial, prin explorarea resurselor interioare ale picturii ca act — dincolo de perimetrul iberic. G. C. Argan a scris un text important despre Tàpies, cuprins în volumul « Salvezza e caduta nel arte moderna », tradus și în limba română. ■



Acest afiș, intitulat « Zoom împotriva poluării ochiului », semnat de artistul polonez Roman Ciszliewicz — a luat premiul I la ultima Bienală internațională a afișului (Polonia, 1972). ■

CORESPONDENȚĂ

EXPOZIȚIA «50 DE ANI DE PUTERE SOVIETICĂ ÎN R.S.S. UCRAINA»

Cu prilejul aniversării a 50 de ani de la instaurarea puterii sovietice în R.S.S. Ucraina, Ministerul Culturii la U.R.S.S., împreună cu Ministerul Culturii R.S.S. Ucraina, au organizat al Moscova, în Sala Centrală de expoziții (« Manej »), o expoziție comemorativă care să consemneze participarea artiștilor plastici ucraineni la acest important eveniment. Pentru a ne da seama de amploarea acestei expoziții e de ajuns să amintim că aproape opt sute de artiști plastici ucraineni au ținut să-și afirme prezența prin lucrări de ordinul miilor (pictură, sculptură, toate tehnicile grafice și toate genurile artelor decorative).

O amplă expoziție, așadar, menită să constituie un fel de bilanț al activității artiștilor plastici ucraineni în ultima jumătate de veac. Puține au fost însă operele create anterior ultimilor trei-patru ani. Vom aminti astfel vasta compoziție a artistului poporului C.D. Trohimenko, *Creatorii primului cincinal*, operă datată 1927—1967. Majoritatea lucrărilor au fost executate însă în ultimii doi ani, ceea ce înseamnă, implicit, un aport relativ substanțial — în genere valoros — al tinerei generații.

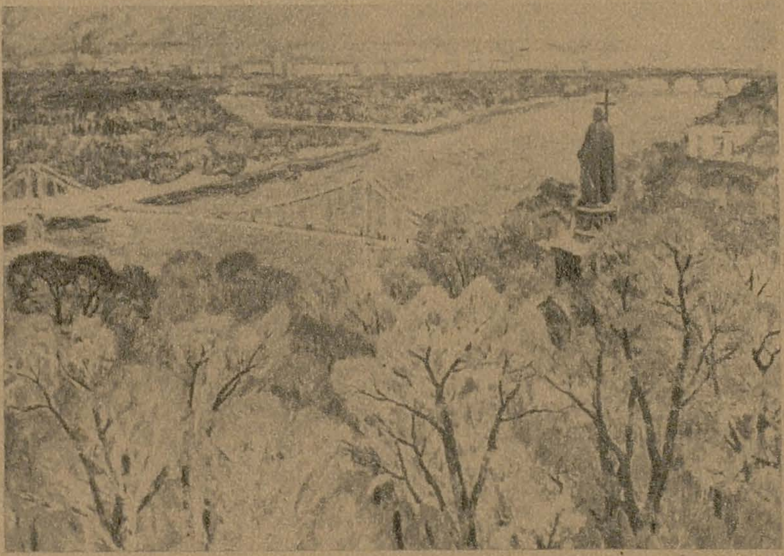
Cum era de așteptat — date fiind auspiciile sub care s-a deschis această expoziție — accentul principal a fost pus — și organizatorii au subliniat acest lucru prin modul cum au ținut să prezinte operele expuse — pe compozițiile cu caracter tematic. Fie că e vorba de momente din istoria începuturilor puterii sovietice sau de luptele de apărare a republicilor sovietice (*Să-i înfiezi, Dzerjinski!*, *În zilele lui Octombrie* și *Brigada de alimentație '20*, toate trei de A.L. Nasedkin, *Monumentul tovarășului* și *Pentru țară*, ambele de V.A. Cekaniuk, *Regiunea de partizani* de V.V. Poltaveț, *Relicvele din Brest* de V.I. Rijic, compoziția *Din recunoaștere* de A.M. Constantinopolski, de imaginea lui Lenin din lucrarea *Vești de departe* a lui A.A. Plamenițki), sau de scene înfățișînd munca de construire a noii orînduiri sociale în U.R.S.S. (*Primii mecanizatori* de V. V. Tokarev, *Mecanizatorii sovhozului «Ucraina»* de I. M. Liubavin, *Metalurgiștii din Donbas* de M. G. Belinski, *Kolhoznicele* lui V. I. Odainik sau *Veacul de aur* al lui M. V. Antoncik), toți acești artiști — aparținînd în genere generației născută în deceniul '20 — mărturisesc un interes deosebit pentru compoziția tematică.

În genul compoziției tematice ne-a reținut în special lucrarea *Comisar*, de V. V. Tokarev, amintit ceva mai sus, și *Tata* de L. V. Labenok. Prima posedă forța de șoc a unui afiș, realizat însă prin mijloace specifice picturii, într-o concepție sintetică, fără efecte de « picturalitate » cu orice preț. Existentă și în tabloul lui Labenok, narația e discretă și aluzivă. Lucrarea sa mai beneficiază încă și de o exprimare mai modernă, autorul punînd în voit contrast fidelitatea împinsă pînă la fotografic — procedeu ce nu mai sperie azi pe nimeni — din chipul copilei, cu stîngăcia fermecător naivă cu care aceasta a înfățișat pe zidul casei figura eroului cu multe decorații — tatăl (cromatic e vorba de un acord albastru-brun). Preocupări de stilizare, în sensul renunțării la o narație prea explicită în favoarea unei mai mari încărcături de ordin semnificativ mărturisesc și lucrări ca: *În soare*, de A. A. Hmelnițki, *Pîinea noastră* de S. I. Repin, sau tripticul *Poem despre femei* de același M.V. Antoncik, pe care l-am menționat mai sus.

Încercări de înnoire a limbajului plastic am întîlnit la o serie de pictori din generația mai tînără, ca E.P. Starostin (*Seara de aur*), N.I. Vergun (*Autoportretul cu tatăl*), V.T. Lascarjevski (*Seara* și *La fereastră*), G.A. Tașkevici (*Porumbei*), ca și mica compoziție a lui S.G. Pustovoit, *Amiază*. Cîteva remarcabile peisaje sau naturi moarte sînt datorate unor artiști din generația matură sau mai vîrstnică, între care menționăm pe S.F. Șișkov (*Pe Nipru*), T.N. Iablonskaia (*După ploaie*, *Vedere nesfîrșită*, *Tinerețe*), D.S. Kiselița (*Portret de student*), S.L. Koșevoi (*Seara la Kiev*), P.E. Sabadîș (*Seara pe Nipru*), sau M.I. Selinskaia (*Natură moartă*).

O ținută sobră și o bună cunoaștere a resurselor specifice ale tehnicilor folosite se manifestă și în multe din operele grafice și de sculptură. Așa cum se practică îndeobște, cele mai multe din operele grafice sînt prezentate, și de data aceasta, sub formă de cicluri, fie independente, fie — mai adesea — ca ilustrații ale unui text literar (sau pe marginea unui asemenea text). Menționăm astfel desenele artistului din generația vîrstnică K.G. Aghint-Sledzevski, influențate, credem, de Daumier, care a marcat puternic la un moment dat grafica prerevoluționară rusă, sau linogravurile, vădind un pronunțat simț decorativ și compozițional, ale unui G.S. Galkin, V.I. Kasiian, L.I. Levițki, cele două serii ale lui G.V. Malakov (*Lenin la graniță* și *Manevrele «Nipru»*), precum și seria dedicată tot lui Lenin compusă de M.S. Turovski. Deși o asemenea scurtă consemnare a unei vaste expoziții lasă, prin forța lucrurilor, la o parte, opera multor graficieni de valoare, nu putem trece totuși mai departe fără a aminti cîteva gravuri în acvaforte, cele atît de « poetice » ale lui A.I. Sidenko, precum și cele ale cunoscutului pictor-gravor, artist al poporului, M.G. Deregus, puternice, deși atît de sensibil valorate.

Nota dominantă a sculpturii prezentate în cadrul acestei expoziții este, așa cum aminteam mai sus, seriozitatea profesională și sobrietatea. Lucrări temeinic studiate, interpretate fie într-o stilizare ușor arhaizantă, amintind vag *Cărturarul* lui Anghel, ca în compoziția lui A.S. Frușenko, *Cronicarul Nestor*, fie realizate într-o viziune sintetică, monumentală, în planuri largi, ca în chipul lui *Lenin*, de I.V. Iakunin, sau în portretul din granit al lui A.P. Skoblicov, fie, în sfîrșit, executate cu o sensibilă înțelegere a suprafeței materialului folosit, ca în portretele artistului poporului, M. G. Lîsenko, decedat tocmai în zilele expoziției, la 66 de ani. Ne-au reținut atenția și unele încercări de îmbogățire a limbajului plastic prin introducerea unor materiale mai puțin tradiționale, ca în lucrările în șamot ale lui Kolomieț, P.G. Cepeli, sau cele inteligent stilizate ale lui



P.N. Rappai, în galvanoplastia frumos patinată a lui V.M. Klokov (*Gimnasta*), sau, în sfîrșit, în incrustațiile de aramă în lemn ale V.N. Borisenko sau ale lui N.N. Șerbakov (*Student*), artist al cărui *Soldat* în piatră turnată are ceva din aspectul și soliditatea granitului. În acest nobil material a fost realizată și interesanta lucrare a artistului poporului și laureat al premiului de stat al U.R.S.S., N.L. Riabnin, *Indus*, operă executată în răstimp de opt ani (1963—1971), ca și portretul plin de patos revoluționar al lui N.V. Mojaev, în timp ce imaginea de *Ucraineană*, a artistului poporului și laureat al premiului

(*În ilustrație: M. S. TUROVSKI, Vești de pe front,* 1970; *S. L. KOȘEVOI, Seara la Kiev,* 1971; *V. V. TOKAREV, Comisarul,* 1966—1967)

comsomolist N. Ostrovski, G.N. Kalicenko, cu toată prestanța tratării, dezvăluie virtuțile de moliciune și de prețiozitate ale marmurei.
Am lăsat la urmă sculptura în lemn, executată cu precădere în acea regiune de puternică și autentică tradiție populară, Ucraina subcarpatică, lucrări ele însele de caracter mai mult sau mai puțin popular. Ne referim la sculpturi ca *Ciobanul* sau *Alipirea la Ucraina*, de V.I. Svida, la *Urojai* al lui Borisenko, chiar la compoziția *Mierea* a acelui I. Kolomieț, citat mai sus, la portretul meșterului popular Karpaniuk de A.P. Baliuk, dar mai ales la acel Stepan din regiunea Cernigov, el însuși probabil meșter popular, cu lucrarea sa, *Țărani cu vacă*.
Caracterul popular nu este însă o trăsătură ce se întîlnește numai în unele sculpturi, ci și în opere de pictură și — bine înțeles — în destul de numeroase exemplare de artă decorativă, avînd cam toate drept centru de dezvoltare regiunea amintită, cu centrul de iradiere artistică orașul Ujgorod. Compoziția în tehnică mixtă a lui V.V. Mikita (*Adunarea fînului*) sau *Petrecerea populară* a lui A.A. *Șepa* (ambii din Ujgorod), ne duc ușor cu gîndul, prin expresionismul lor « naiv », la filonul bogat al acestui gen de pictură, filon ce se regăsește în lumea întreagă.
În cazul artelor decorative (covoare, ceramică, lemn etc.) aportul popular este — firesc — încă mai evident. În multe din lucrările prezentate cu acest prilej — și nu dintre cele mai puțin valoroase — nu este vorba numai de o « inspirație » de origine populară, ci chiar de opera unor meșteri populari, proveniți în special dintre huțuli, al căror simț artistic este îndeobște cunoscut. Numeroase alte opere de artă decorativă, realizate de artiști profesioniști, au venit să întregească imaginea dezvoltării artistice multilaterale a Ucrainei sovietice, cu prilejul aniversării unei date memorabile în istoria sa, 1922, anul instaurării puterii sovietice. ELEONORA COSTESCU

A 7-A EXPOZIȚIE DE ARTĂ A REPUBLICII DEMOCRATE GERMANE

Între 5 octombrie 1972 și 25 martie 1973, la Dresda, artiștii plastici din întreaga Republică Democrată Germană prezintă într-o expunere de o amploare excepțională — peste 2000 de lucrări — rezultatele activității lor din ultimii cinci ani și totodată principalele tendințe și orientări care animă astăzi viața artistică din diferitele centre culturale ale țării.
Trebuie subliniat faptul că atît organizatorii expoziției — Ministerul Culturii, Uniunea Artiștilor din R.D.G. în colaborare cu Uniunea Arhitecților, Academia germană de artă, Academia germană de arhitectură din Berlin, Ministerul Construcțiilor și alte instituții — cît și vizitatorii ei o consideră drept un eveniment cultural de o importanță deosebită, care marchează o cotitură în creația plastică a R.D.G. Se înregistrează un număr de vizitatori care depășește toate cifrele cunoscute în împrejurări asemănătoare; discuții însuflețite în contradictoriu au loc pe marginea lucrărilor expuse, între vizitatori, foarte mulți veniți în grupuri organizate pe ramuri profesionale.
Expoziția a fost analizată și dezbătută în cadrul mai multor reuniuni științifice, dintre care două cu participare internațională; una — către finele lunii noiembrie — la Conferința internațională a artiștilor și criticilor din țările socialiste; alta — la începutul lui decembrie — organizată de Comitetul național din R.D.G. al A.I.C.A.
Cîteva din trăsăturile caracteristice acestei manifestări atrag în mod deosebit atenția. În primul rînd, faptul că sînt cuprinse în expunere toate domeniile artei plastice: alături de genurile tradiționale — pictură, sculptură, grafică — apar arta decorativă, grafica publicitară, design-ul și, prin intermediul unor panouri fotografice și a unor montaje spectaculoase, arta monumentală în cadrul ansamblurilor respective de arhitectură. Este de asemenea inclusă arta de amatori, iarăși din toate domeniile existente în acest sector.
O altă trăsătură se desprinde din modul de prezentare a lucrărilor. Cu excepția artei monumentale, a « design »-ului și a afișului, distribuirea este mixtă și spontană, tinzînd mai mult spre crearea unei atmosfere decît a grupării sistematice pe tendințe, genuri sau generații de artiști. Această modalitate, în care lucrări de o certă valoare artistică stau alături de altele neinteresante, slabe, și lucrări concepute tradiționalist, de altele în care căutările inovatoare sînt evidente, a fost amplu discutată chiar în cadrul Conferinței internaționale. Un punct de vedere susținut, între alții, și de Lea Grundig, președinta de onoare a Uniunii, a fost în favoarea acestor prezentări masive, pornindu-se de la ideea că educația gustului pentru arta adevărată și obișnuința cu experimentele inovatoare se formează mai bine într-un mediu vizual de confruntări și ciocniri, unde comparația este mai lesne posibilă decît într-un mediu expozițional rarefiat.
În ceea ce privește tendințele dominante, pe locul întîi se situează cîteva variante ale realismului — de la cel interferent cu o viziune academică pînă la cel marcat de intervenția unor elemente de viziune suprarealistă, variantă reprezentată în special de tînăra școală de la Leipzig (Günter Glombitza, W. Mattheuer). Dintre variantele realiste, dominanta rămîne net a facturii expresioniste cu preferințele ei pentru culorile intense și expresivitatea compoziției dinamice. În acest spirit sînt realizate cîteva compoziții monumentale pe teme social-politice: printre ele *Comuna din Paris* de Bernhard Heisig, *Întîlnire între tineri* de Ulrich Hachulla, *Războiul țărănesc german* de Heinz Zander. Dominante asemănătoare se întîlnesc și în grafică, unde se afirmă puternic valoroasele tradiții ale graficii germane medievale și renascentiste.
Prin posibilitățile pe care le oferă publicului și artiștilor din R.D.G., de a lupta deschis cu rutina și de a înregistra și noi forme de manifestare ale artei militante și noi genuri, mai puțin categoric delimitate, această expoziție consemnează o etapă interesantă în evoluția artei plastice a R.D.G. AMELIA PAVEL

SIMEZE

SALOANE CONSACRATE ANIVERSĂRII REPUBLICII

În 24 de centre din țară au fost organizate, de către filialele și cenaclurile Uniunii Artiștilor Plastici, în colaborare cu comitetele județene de cultură și educație socialistă, saloanele anuale de arte plastice — pictură, sculptură, grafică — consacrate aniversării a 25 de ani de la instaurarea Republicii.

Arad Sala Alfa, noiembrie-decembrie
Bacău Galeriile de artă, decembrie-ianuarie
Baia Mare Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Brăila Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Brașov Sala Victoria, decembrie-ianuarie
Buzău Sala Moldavia, decembrie-ianuarie
Cluj Galeriile de artă, octombrie-noiembrie: pictură; noiembrie-decembrie: sculptură; decembrie-ianuarie: grafică
Constanța Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Craiova Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Galați Muzeul de artă modernă și contemporană, noiembrie-decembrie
Iași Sala Victoria, decembrie-ianuarie
Lugoj Holul Teatrului de stat, decembrie-ianuarie
Miercurea-Ciuc Muzeul județean, decembrie-ianuarie
Oradea Muzeul Țării Crișurilor, decembrie
Petroșeni, Deva Casa de cultură din Petroșeni, decembrie-ianuarie
Piatra Neamț Sala Arta, decembrie-ianuarie
Ploiești Palatul culturii, noiembrie-decembrie
Sf. Gheorghe Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Sibiu Casa artelor, decembrie-ianuarie
Suceava Casa de cultură a sindicatelor, decembrie-ianuarie
Timișoara Galeria Bastion, decembrie-ianuarie
Tîrgoviște Galeriile de artă, decembrie-ianuarie
Tîrgu-Mureș Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Tulcea Galeriile de artă, noiembrie-decembrie
București Sala Dalles și Ateneul Român, decembrie-ianuarie
SALONUL DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ, organizat de Comitetul de cultură și educație socialistă al Municipiului București și de Uniunea Artiștilor Plastici
București, Muzeul de artă al Municipiului București « A. Simu », decembrie-ianuarie
EXPOZIȚIE DE GRAFICĂ, organizată de Comitetul de cultură și educație socialistă al Municipiului București, Uniunea Artiștilor Plastici și Muzeul « A. Simu ».

ARTA DIN REPUBLICA POPULARĂ DEMOCRATĂ COREEANĂ

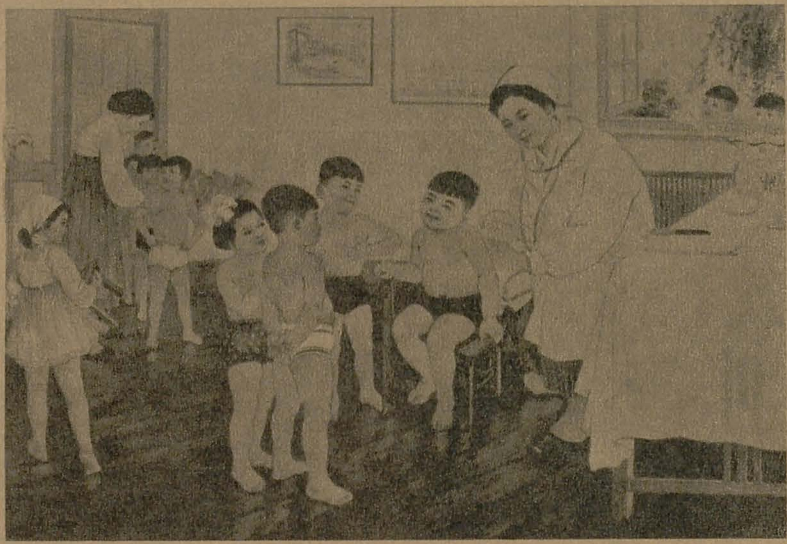
BUCUREŞTI, DALLES
Decembrie, 1972

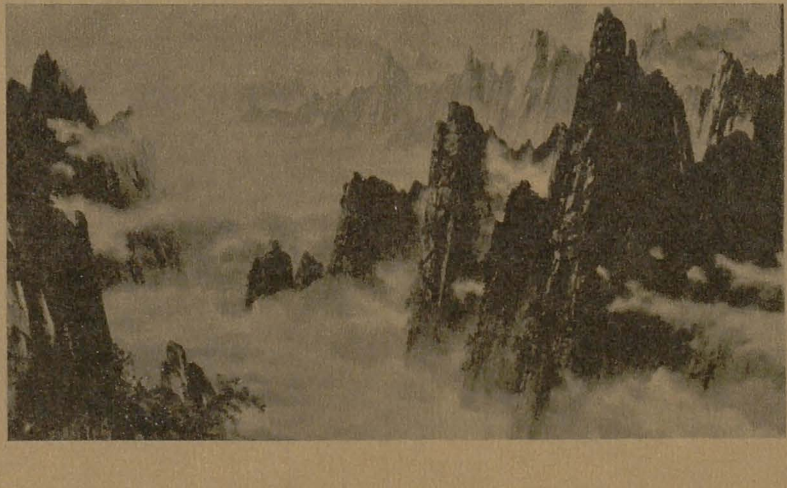
Sub auspiciile *Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste* a avut loc, la 13 decembrie, vernisajul expoziţiei de artă plastică şi decorativă din R.P.D. Coreeană. La festivitate au participat Ioan Jinga, vicepreşedinte al *C.C.E.S.*, Brăduţ Covaliu, preşedinte al *U.A.P.*, Stanciu Stoian, secretar general al *Ligii de prietenie cu*

popoarele din Asia şi Africa. Au fost de faţă Li Ho Zang, însărcinat cu afaceri ad-interim al R.P.D. Coreene la Bucureşti, membri ai ambasadei, şefi de misiuni diplomatice etc. Au vorbit Virgil Almăşanu, vicepreşedinte al *U.A.P.* din R.S. România şi Giang Sok Thi, vicepreşedinte al *U.A.P.* din Republica Populară Democrată Coreeană.
Evenimentul, consemnat operativ în paginile cotidienelor bucureştene, a atras atenţia şi a stimulat interesul publicului larg, interesul pentru tradiţiile de cultură şi artă şi, deopotrivă, pentru fructificarea lor în creaţiile contemporane ale unei ţări socialiste şi prietene.

Se poate afirma că manifestarea a avut profilul unei antologii.
O antologie la zi a artei coreene, aşa cum a fost alcătuită expoziţia de pictură, gravură, grafică de şevalet, caricatură şi arte decorative (cu lucrări din ultimii şapte-opt ani, obiectele de artă decorativă în exclusivitate din 1972), informează, în primul rînd, despre viaţa artistică coreeană, despre pulsul şi aria ei, despre orientarea dezvoltării ei în funcţie de cerinţele societăţii, despre receptivitatea şi disponibilitatea publicului, informează, în ultimă instanţă, despre preocupările creatorilor care, în ansamblul expunerii lor, exprimă un crez artistic angajat. O antologie este, prin definiţie, caracterizată de varietate: ramurile artistice, genurile, materialele, tehnicile subordonate comunicării unui mesaj. Se pot cita, în acest sens, picturile din categoria scenelor evocînd momente de luptă, eroism, construcţie, activitate socială etc., ori din categoria tabloului de « gen », indiferent dacă e pictură sau gravură (să amintim cîteva titluri ca *Dis-de-dimineaţă conducătorul stimat şi iubit Kim Ir Sen a sosit la şantierul naval*, *Conducătorul stimat şi iubit tovarăşul Kim Ir Sen conduce lucrările hidrocentralei*, *Ostaşi pe muntele Lachoeişan*, *Pionierii din Maanşania în braţele Generalului Kim Ir Sen*, *Vom trăi pînă la sfîrşit sub conducerea conducătorului iubit*, *Recoltă bogată de legume în sere*, *Controlul medical al copiilor* ş.a.m.d.). Trebuie, de asemenea, relevată creaţia din domeniul artelor decorative — porţelan, lacuri, incrustaţii din os şi sidef, broderii etc. Ca şi în cazul altor culturi orientale ori extrem-orientale, tradiţiile străvechi îşi demonstrează autoritatea în domeniul artelor decorative unde materialele, tehnicile (lacurile, broderiile, de pildă) şi procedeele stilizării îndelung verificate află o largă utilizare în creaţia curentă. În artele figurative, viziunea şi concepţia imaginii încorporează principii forjate de arta europeană în arsenalul vast al realismului, cu precădere în direcţia reprezentării spaţiale. Îmbogăţită de procedee tradiţionale orientale de redare a spaţiului, reprezentarea se încheagă original, izbutind să reflecte, în interpretarea stimulată de patos, fapte de viaţă curentă ori pagini de istorie: artiştii din R.P.D. Coreeană imprimă imaginii un declarat caracter mobilizator.
Mesaj sincer al prieteniei, această panoramă a vieţii artistice din R.P.D. Coreeană, care a fost în măsură să pună în lumină trăsăturile sale specifice şi demersul său actual, s-a bucurat de o bună primire în capitala ţării noastre.

H.H.





În ilustraţie: 1. *Catalogul expoziţiei;* 2. *LI VON IN, Tigru (broderie);* 3. *« Arta Coreei trăieşte »;* 4. *PAK EN SUK, Controlul medical al copiilor;* 5. *LI CIJON SOB, Noapte;* 6. *CIJON EN MAN, Munţii Kîmgansan*

STICLĂ ȘI CERAMICĂ DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

BUCUREȘTI, ORIZONT

Noiembrie, 1972

Dacă tradițiile meșteșugului și industriei artistice berlineze au fost ilustrate, pentru secolele XVIII și XIX, printr-un ansamblu selecționat din patrimoniul Muzeului Köpenick (expoziție prezentată vara trecută la Muzeul Satului), momentului actual al dezvoltării acestor tradiții, care beneficiază și de fructificarea prețioaselor experiențe ale Bauhaus-ului, i-a fost consacrată expoziția de sticlă și ceramică din R.D.G., organizată în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări. Lucrările expuse — piese decorative, obiecte utilitare, diverse servicii etc., exemplare unicate și de serie — demonstrau practic nivelul de calitate tehnică și artistică curentă al acestei producții, indicat de valorificarea materialului și exploatarea resurselor sale expresive (sticlă, pămînt ars, gresie, porțelan). Demonstrația, concepută de Secțiunea Formgestaltung a U.A.P. din R.D.G., se întemeia pe raportul activ dintre două domenii de creație și producție care, departe de a se exclude, se completează reciproc într-o eficientă conviețuire: artizanatul de artă, teren propriu manifestării inventivității și originalității creatorului și a prestigiului piesei-unicat, și industria ca producător avizat al multiplicării pe scară largă a formei-model propusă de designer (industrie reprezentată în expoziție de unele dintre cele mai importante întreprinderi din acest domeniu din R.D.G.). Ideea de bază a expoziției: rolul, participarea și importanța creatorului în procesul de realizare a acestei producții. (În il.: I. Decho: serviciu de cafea, medalia de aur la Concursul de prototipuri, 1964.) H.H.

FATMI EL FATHEMY

BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN
BRAȘOV, SALA ARTA

Decembrie, 1972
Ianuarie, 1973

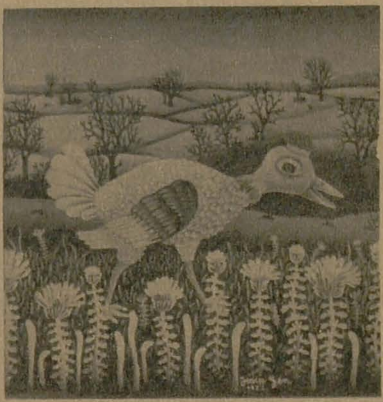
Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste a fost organizată, în cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, o expoziție personală a artistului Fatmi El Fathemy din Maroc, consilier al secretarului general al Ministerului de externe din Rabat. Colecționar și critic de artă în același timp, tînărul pictor marocan a prezentat publicului român o selecție de 36 picturi în ulei realizate în ultimii cinci ani. Ansamblul, unitar stilistic, exprima demersul artistului de la pictura după «motiv» la imaginea abstractizantă întemeiată pe compoziția cromatică. Calitățile de colorist ale artistului imprimau ansamblului pictural o notă de feerie cromatică muzicală și poetică (*Amintire de la Mecca, Festival folcloric la Marrakech, Africana, Armonie de seară, Impresii din pădure, Reflexe* ș.a.). Fatmi El Fathemy a deschis de asemenea expoziții personale la Rabat, Tunis, Alger, Dakkar, iar în Europa la Belgrad, Praga, Copenhaga, afirmîndu-se ca reprezentant al tinerei generații de artiști marocani.

ARTA NAIVĂ DIN IUGOSLAVIA

BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN

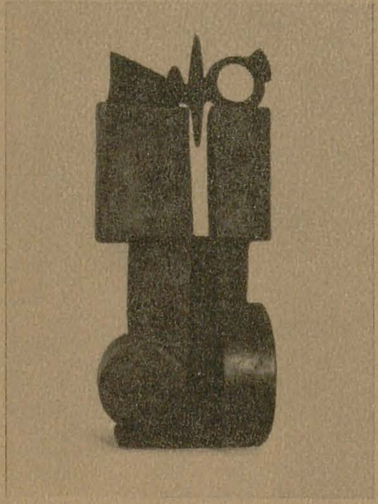
Noiembrie-decembrie, 1972

După mai bine de patru decenii de la prima manifestare a artei naive din Iugoslavia (Pavilionul de artă din Zagreb, 1931), se poate afirma că aceasta a însumat o biografie bogată. Evoluînd pe un teren fertil al tradiției imageriei și fertilizat de frontul mereu sporit al talentelor manifestate viguros, arta naivă din Iugoslavia se profilează astăzi ca o autentică școală, poate cea mai autentică, în mișcarea internațională a artei insitice. O expoziție cu 122 lucrări — pictură și sculptură — selecționate din activitatea din ultimele două decenii, cu preponderență din anii 1969—1972, a 29 artiști, între care mulți au expus la Praga, Bratislava, Moscova, Leningrad, Lugano, Viena, München, Londra, Amsterdam, Basel, Ciudad de Mexico, Sao Paulo, Rio de Janeiro, New York etc., etc., a fost edificatoare pentru nivelul «școlii».
Arta creatorilor acestora e arta unei lumi — parafrazînd versul eminescian — a unei lumi ce crede în basme și vorbește în poezie. În opera lor — în Iugoslavia acest tip de activitate creatoare are cu adevărat un caracter social — se conturează fenomene marcante care dau artei naive trăsăturile sale definitorii. Printre expozanți, Ivan Generalici, Iosip Generalici, Ivan Rabuzin, Bosilj Ilija, Emerik Fejes, Matija Skrujeni, Vangel Naumovski, Petar Smajici, Mirko Virius, Franjo Filipovici, Ivan Vecenaj, Mijo Kovacici, Martin Mehkek, Ivan Lackovici, Mato Generalici, pot fi urmăriți de-a lungul evoluției lor, lucrările constituind fapte artistice și deopotrivă documente de viață, documente umane. (*În ilustrație*: 1. *MEHKEK MARTIN: Țigan cu pisică, ulei pe sticlă, 1962*; 2. *GENERALICI IOSIP: Pasăre albastră, ulei pe sticlă, 1972*; 3. *FILIPOVICI FRANJO: Ciurar ambulant, ulei pe sticlă, 1963*; *VECENAJ STJEPAN: Pe cîmp, ulei pe sticlă, 1962.*) H.H.



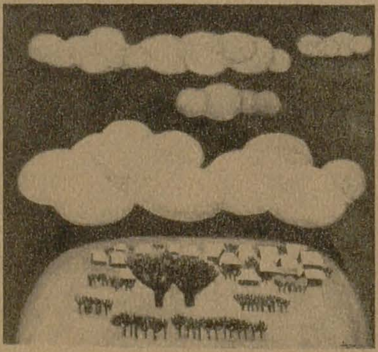
ION GRIGORE

Apollo. Decembrie—ianuarie. A patra expoziţie personală (în grup). Pictură.



FLORIAN LAZĂR ALEXIE

Apollo. Decembrie—ianuarie. A treia expoziţie personală (în grup). Ceramică.



OCTAVIAN VIŞAN

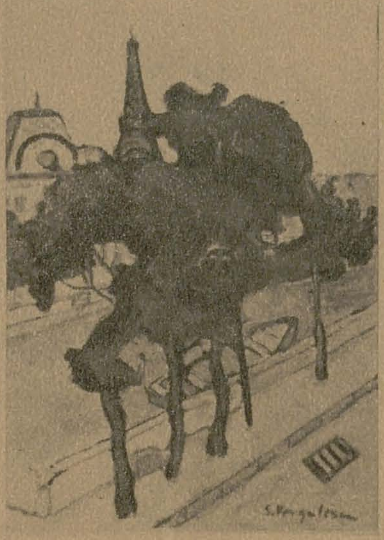
Apollo. Decembrie—ianuarie. A treia expoziţie personală (în grup). Pictură.

MIRCEA TEODORESCU

Amfora. Expoziţie retrospectivă (postumă) intitulată « desen-concept-formă ». Octombrie-noiembrie. Desene pe temele « vioara » şi « zborul ».

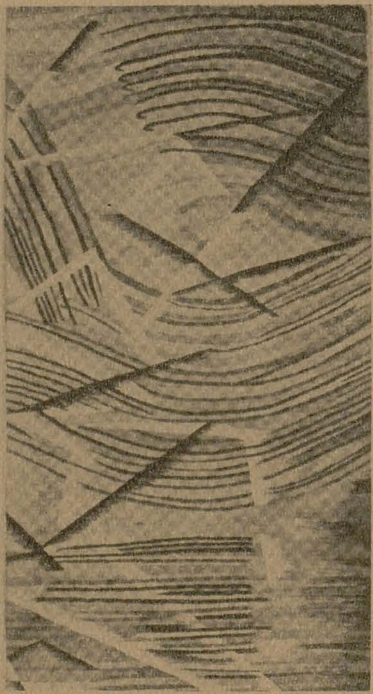
ALEXANDRU BENCZÉDI

Muzeul judeţean din Sf. Gheorghe. Octombrie-noiembrie. A noua expoziţie personală. Sculptură. Aceeaşi expoziţie a fost prezentată în continuare la Tîrgu-Secuiesc.



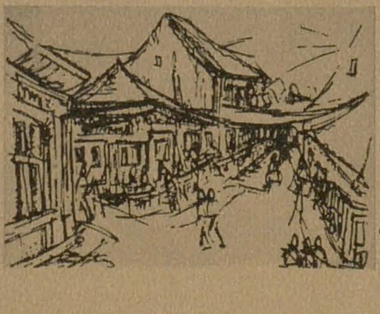
SPIRU VERGULESCU

Sala Alfa, Arad. Decembrie. A patra expoziţie personală. Pictură.



CORNELIA IONESCU-DRĂGUŞIN

Simeza. Decembrie—ianuarie. A doua expoziţie personală. Tapiserie.



MIHAIL PETRESCU

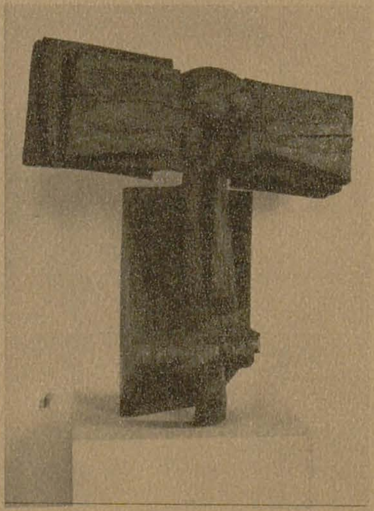
Casa de cultură « Friedrich Schiller ». Decembrie. A cincea expoziţie personală. Pictură în ulei, pictură în acuarelă, pictură pe sticlă şi grafică de şevalet.

SORIN ILFOVEANU

Apollo. Decembrie. A doua expoziţie personală (în grup). Gravură şi desen.

ŞTEFAN CÂLŢIA

Apollo. Decembrie. A doua expoziţie personală (în grup). Pictură şi desen.

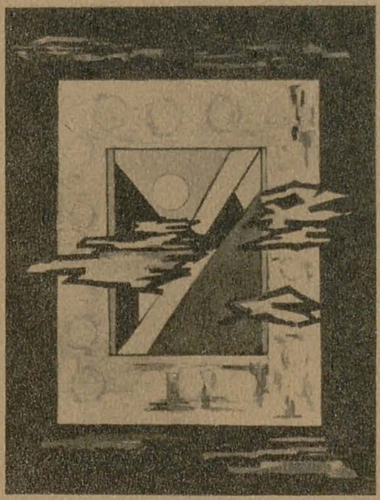


MIHAI MIHAI

Apollo. Decembrie. A doua expoziţie personală (în grup). Sculptură.

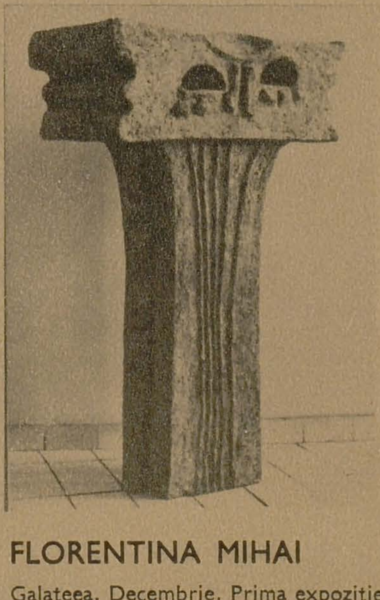
GIL NICOLESCU

Simeza. Decembrie. A doua expoziţie personală. Pictură.



RADU COSTINESCU

Simeza. Decembrie. A doua expoziţie personală. Pictură.



FLORENTINA MIHAI

Galateea. Decembrie. Prima expoziţie personală. Ceramică.

PAUL ERDÖS

Muzeul judeţean din Sf. Gheorghe. Noiembrie. A zecea expoziţie personală. Grafică de şevalet.

AGENDA

Ne-a părăsit, la 25 octombrie 1972, unul dintre popularii pictori bucureşteni — amestec de tragic şi pitoresc — dăruit cu o sensibilitate caldă, niciodată ajunsă la desăvîrşirea unei împliniri, fiindcă destinul s-a îndîrjit asupra lui Viorel Huşi, urmărindu-l cu suferinţa fizică de-a lungul a 35 de ani. Uleiurile şi mai ales acuarelele sale — în majoritate peisaje din Moldova natală, adeseori regăsită în colţurile Bucureştilor — păstrează puritatea unei arte slujită cu fervoare şi mare probitate profesională. Despre această artă Eugen Schileru scria, în 1967, cu prilejul unicei expoziţii personale a lui Huşi în perioada postbelică: «Modest şi fervent, artistul ne transmite întregul flux al efuziunilor sale lirice. Cel care vorbeşte de la suflet la suflet, cel care stabileşte nemijlocit contactul, ne şopteşte astfel: iată secretul meu. E foarte simplu: nu vezi bine decît cu inima. Esenţialul rămîne invizibil pentru ochi». Cuvintele ultime — parafrazate după Saint Exupéry — pot alcătui un epitaf pentru pictorul dispărut la 61 de ani şi care, în pofida încercărilor, îşi păstrase intacte disponibilităţile umane. ■

S-a stins din viaţă, după o îndelungată suferinţă, pictoriţa Rodica Bondi. Licenţiată a facultăţii de litere şi filologie din Bucureşti, şi-a început activitatea plastică tîrziu, abia din 1950 — întrerupînd-o apoi din cauza sănătăţii şi reluînd-o, din 1957, fără vreun interludiu, pînă la moartea sa, petrecută în noiembrie 1972. Cele trei expoziţii personale din capitală — ultima deschisă cîteva săptămîni înaintea decesului — punctau etapele unei evoluţii echilibrate, în care preocupările pentru efectele de expresie — în culoare şi desen — înlocuiau treptat pregătirea iniţială şi înclinarea-i proprie către modelul de pictură post-impresionist. Atentă şi receptivă la tot ce e nou, în concepţie, structură sau limbaj, şi-a păstrat cu o modestă dar perseverentă consecvenţă viziunea sa proprie, pe care nu o voia decorativă, ci deliberat complexă, elaborată lent. Dispare la 61 de ani lăsînd amintirea unei existenţe de artist echilibrat, pentru care lucrarea este în acelaşi timp datorie şi încîntare. ■

La 1 decembrie 1972 a avut loc, la Tulcea, într-un cadru festiv, solemnitatea dezvelirii monumentului voievodului Mircea cel Bătrîn, opera sculptorului Ion Jalea.
Amplasată în noua piaţă a municipiului, statuia ecvestră a domnitorului român (turnată în bronz) este înaltă de 5 m şi aşezată pe un soclu de marmură de 4,5 m. ■

Sub egida *Academiei Republicii Socialiste România*, a *Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a R.S. România*, a *Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste*, a *Uniunii Artiştilor Plastici*, a *Comisiei Naţionale a R.S. România pentru UNESCO*, în ziua de 26 decembrie 1972 a avut loc, în *Aula Academiei*, şedinţa comemorării a 100 de ani de la naşterea pictorului Gh. Petraşcu. După cuvîntul de deschidere rostit de acad. Miron Niculescu, preşedintele *Academiei R.S.R.*, au ţinut comunicări: Corneliu Baba, membru corespondent al *Academiei R.S.R.* *(100 de ani de la naşterea lui Petraşcu)*, Brăduţ Covaliu, preşedintele *Uniunii Artiştilor Plastici* *(Plasticitate şi culoare în opera lui Petraşcu)*, Theodor Enescu, cercetător principal la *Institutul de istoria artei* *(Sensul tradiţiei clasice în pictura lui Petraşcu)*. ■

La 20 decembrie 1972 a avut loc, într-un cadru festiv, solemnitatea dezvelirii monumentului voievodului Ştefan cel Mare, la Vaslui, de Eftimie Bârleanu. Amplasat în piaţa centrală a oraşului, monumentul statuar este înalt de 5 m şi aşezat pe un soclu de marmură. ■

Răspunzînd invitaţiei *C.C.E.S.*, cu prilejul deschiderii la Bucureşti, în decembrie 1972, a expoziţiei coreene de artă plastică, ne-au vizitat ţara Giang-Sok-Thi, vicepreşedinte al *Uniunii Artiştilor Plastici* din R.P.D. Coreeană, Ceai-Un-San, director adjunct la Ministerul Culturii din R.P.D. Coreeană, şi pictorul Ţoi-De-Nan. La 2 decembrie 1972 oaspeţii au avut o întrevedere oficială la sediul *U.A.P.*, la care au participat Anatol Mândrescu, vicepreşedinte al *U.A.P.*, şi Patriciu Mateescu, secretar al *U.A.P.* ■

Între 6 şi 17 noiembrie 1972, graficianul Nicolae Săftoiu a întreprins o călătorie în R.D.G., în baza *înţelegerii de colaborare* dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi din R.D.G., vizitînd oraşele Berlin, Leipzig, Dresda (monumente istorice, muzee, expoziţii etc.). La Berlin, graficianul român a avut o întrevedere cu specialişti din domeniul poligrafic, la *Editura Poporului*, şi a vizitat Atelierul de gravură al *Institutului de arte plastice*, iar la Dresda a vizitat a şaptea ediţie a *Expoziţiei de artă a R.D.G.* ■

Răspunzînd invitaţiei conducerii *U.A.P.* din R.D.G., pictorul Virgil Almăşanu, vicepreşedinte al *U.A.P.*, şi criticul de artă Amelia Pavel au vizitat, între 19 şi 23 noiembrie 1972, a şaptea ediţie a *Expoziţiei de artă a R.D.G.* de la Dresda şi au participat la întîlniri oficiale organizate cu acest prilej. ■

La 11 noiembrie 1972, grupul de ziarişti polonezi: Eva Skudro Bolduk, Wejcies Kikinski şi Tadeus Lesnik, oaspeţi ai *Uniunii Ziariştilor* din România, au fost primiţi la sediul *U.A.P.* de către pictorul Ion Pacea, secretar al U.A.P. ■

În baza *înţelegerii de colaborare* dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi din U.R.S.S., în noiembrie 1972 ne-a vizitat ţara criticul sovietic Marina Timofeevna Kuzmina. La 29 noiembrie, oaspetele a fost primit la sediul *U.A.P.* de către Ion Pacea, secretar al *U.A.P.*, Ion Irimescu, Ion Sălişteanu, Eleonora Costescu şi Mircea Grozdea. M. T. Kuzmina a vizitat la Bucureşti atelierele artiştilor Ion Jalea, Ion Irimescu, George Apostu, iar la Cluj atelierul pictorului Petre Abrudan. Oaspetele a vizitat de asemenea staţiunea Olimp de pe litoral. ■

Cu prilejul deschiderii expoziţiei de artă constructivistă maghiară la Bucureşti, ne-au vizitat ţara István Solymár, director adjunct al *Muzeului de artă* din Budapesta, Lajosné Wayer şi Miklosné Béni, invitaţi ai *C.C.E.S.* La 27 noiembrie 1972, oaspeţii au fost primiţi la sediul *U.A.P.*, unde au participat la o întrevedere cu criticii Anatol Mândrescu, vicepreşedinte al *U.A.P.*, Anca Arghir şi Theodor Enescu. ■

1947–1972

...LITATE-E...
două imperative...
marchează ritmul...
marii întreceri socialis...
...rie

OMAGIU ANIVERSĂRII REPUBLICII

• Succesele în realizarea planului

• Pregătirea optimă a producţiei anului viito...

...doar puţine zile pînă la încheierea anului; sînt zile ... în toate întreprinderile, zile preţioase, în care fie... minut au valoare înzecită pentru dublul obiectiv al co... ...ŢINE REZULTATE CÎT MAI BUNE ÎN ÎNDEPLINIREA

PLANULUI ŞI A ANC... PUBLICII şi A ASIG... VIITOR – etapă de... termen.

...rea indicatorilor maximal...
...ea eficienţei întregii activit...

30 Decembrie

SUCCESE CARE P...
PECETEA DE ON...
A MARII SĂRBĂTO...

...le slăvim România – patria împlinirilor noi...

PROLETARI DIN TOATE ŢĂRILE, UNIŢI-VĂ!

Scînteia

ORGAN AL COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Anul XLII Nr. 9376 | Sîmbătă 30 DECEMBRIE 1972 | 6 PAGINI – 30 BANI

IN PAGINA A IV-A

LEGEA cu privire la organizarea şi funcţionarea Consiliului Central de Control Muncitoresc al Activităţii Economice şi Sociale

Şedinţa jubiliară a Marii Adunări Naţionale consacrată celei de-a XXV-a aniversări a proclamării republicii

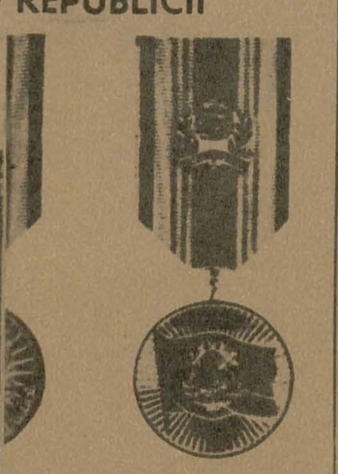
CUVÎNTAREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU

Moment de prestigiu pentru învăţămîntul românesc, semn de înaltă preţuire pentru activitatea şi opera ilustrului fiu al poporului român

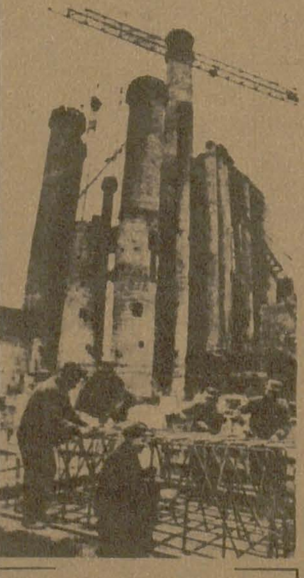
TOVARĂŞUL NICOLAE CEAUŞESCU – DOCTOR HONORIS CAUSA AL UNIVERSITĂŢII BUCUREŞTI

Aspect de la sosirea la Rectorat

...IA „25 DE ANI ... PROCLAMAREA REPUBLICII"



AU ÎNDEPLINIT PLAN...



• În industria construcţiilor de maşini-unelte şi electrotehnicii...

• Petroliştii rafinăriilor Centralei industriale a prelucrării ţiţeiului...

• Termocentrala Işalniţa-Craiova...

• O SOLEMNITATE SĂRBĂTOREASCĂ ... MANIFESTARE ...

• Colectivele unităţilor industriale din oraşul Cîmpina...

A ZECEA HIDROCENTRALĂ DE PE ARGEŞ PRODUCE

DIN MATERII PRIME ECONOMISITE – PRODUCŢII SUPLIMENTARE

1947 1972 30 Decembrie

SLĂVITĂ FII REPUBLICĂ, PRIN RODUL STRĂDANIEI FIILOR TĂI!

• Întreprinderile Ministerului Industriei Metalurgice au raportat îndeplinirea planului anual la producţia globală şi marfă. În acest an au fost obţinute succese de seamă în diversificarea şi modernizarea producţiei metalurgice. Astfel, producţia de ... a crescut cu 22,9 la sută faţă de 1971, iar ...

...ale din întreprinderile industriale ale judeţului vor da pînă la sfîrşitul anului peste plan ... tone electrozi de sudură, 3 200 tone sîrmă trasă şi zincată, ... şi tractor, confecţii şi alte bunuri materiale solicitate pe piaţa internă şi la export în valoare de circa 80 milioane lei.

Pătrunşi de înalta răspundere ce ne revine pentru a transpune în viaţă înflăcărata chemare lansată de Conferinţa Naţională a partidului de a înfăptui planul cincinal înainte de termen, ne angajăm ... stimate tovarăşe secretar general – că oamenii muncii din judeţul vor munci ... exemplară a sarcinilor ...

Făcînd bilanțul celor 25 de ani care au trecut de la instaurarea Republicii, putem aprecia că rezultatul principal al muncii și luptei desfășurate în această epocă a fost asigurarea victoriei depline a socialismului în patria noastră. România s-a transformat într-un stat socialist industrial-agrar în plin progres, cu o industrie dezvoltată și o agricultură în continuă modernizare, cu o știință și cultură înfloritoare, cu un nivel de trai tot mai ridicat.

Nicolae Ceaușescu

ACONTZ NUȚI ● ALMĂȘANU VIRGIL ● ANASTASIU ANASTASE ● ANGHEL GHEORGHE ● APOSTU GEORGE ● BABA CORNELIU ● BACIU CONSTANTIN ● BĂIAȘ SILVIU ● BĂLAȘA SABIN ● BEIU ANGHELUȚĂ CORINA ● BERNEA HORIA ● BITZAN ION ● BOBOIA EMILIA ● BOGDAN CATUL ● BLENDEA CONSTANTIN ● BOLEA AURELIAN ● BRĂDEAN TRAIAN ● BREAZU CRISTIAN ● BUNESCU MARIUS ● BRĂTESCU GETA ● CARAGEA BORIS ● CATARGI HENRI ● CELMARE VASILE ● CHINSCHI ELENA ● CILIEVICI MARIUS ● CHIRNOAGĂ MARCEL ● CIUCURENCU ALEXANDRU ● CIUCURENCU AZVADUROVA ANA ● CIONCA DUMITRU ● CIUBOTARU FLORIN ● CIUPE AUREL ● CRĂCIUN CONSTANTIN ● COCEA MARIA ● CODIȚĂ PAVEL ● CONSTANTINESCU MAC ● CONSTANTINESCU ȘTEFAN ● CONDIESCU ION ● CORCESCU NAUM ● CORDESCU FLORICA ● COVALIU BRĂDUȚ ● DANEȚ CORNELIA ● DĂRĂSCU NICOLAE ● DEMETRIADE BĂLĂCESCU LUCIA ● DOBRIAN VASILE ● DONCA IOAN ● ERDÖS PAUL ● ELEUTHERIADE MICAELA ● FESZT LADISLAU ● GABREA ȘERBAN ● GAVRILEAN DIMITRIE ● GĂNESCU BENEDICT ● GHIAȚĂ DUMITRU ● GHEORGHIȚĂ ALEXANDRU ● GHEORGHIU ION ● GHERASIM PAUL ● GRIGORESCU ION ● GRIGORESCU LUCIAN ● GRIGORESCU OCTAV ● GRIGORESCU VINCENȚIU ● GRIGORE VASILE ● GOCAN EUGEN ● HAN OSCAR ● IACOB GHEORGHE ● ILIESCU CĂLINEȘTI GHEORGHE ● ILIE PAVEL ● IRIMESCU ION ● ISER IOSIF ● IVANCENCO GHEORGHE ● JALEA ION ● JIQUIDI AUREL ● KASSARGIAN IOANA ● KAZAR VASILE ● KOVACS ZOLTAN ● LADEA ROMUL ● LAZĂR RODICA ● LUCACI BĂIAȘ ETHEL ● MACOVEI LIGIA ● MAITEC OVIDIU ● MAITEC SULTANA ● MANIU RODICA ● MĂRGINEAN VIOREL ● MAXY M. H. ● MEDREA CORNEL ● MEREANU EMIL ● MICODIN ILEANA ● MINEA GRIGORE ● MIRACOVICI PAUL ● MUSCELEANU ION ● NAGY ALBERT ● NĂPĂRUȘ GRIGORESCU GEORGETA ● NEDEL AUREL ● NICODIM ION ● NICULIU FLORIN ● NIȚESCU BARBU ● ONIȚĂ IULIA ● PACEA ION ● PALLADY THEODOR ● PETRAȘCU MARIANA ● PILIUȚĂ CONSTANTIN ● PHOEBUS ALEXANDRU ● POPOVICI CONSTANTIN ● POPA EUGEN ● POPOVICI GRIGORE ION ● RADU SILVIA ● RESSU CAMIL ● RUSU MIHAI ● SACHELARIE VLADIMIRESCU WANDA ● SĂLIȘTEANU ION ● SZASZ DORIAN ● SZASZ LIA ● SEVASTRE ȘTEFAN ● SPĂTARU MIRCEA ● STERIAN MARGARETA ● STENDL ION ● STERIADI AL. JEAN ● SZÖNYI ȘTEFAN ● SCHWEITZER CUMPĂNA RUDOLF ● ȘARU GHEORGHE ● ȘTEFĂNESCU MIRCEA ● ȘETRAN VLADIMIR ● TIRON NAPOLEON ● ȚUCULESCU ION ● VASILESCU PAUL ● VLASIU ION ● VIDA GHEZA

« 25 DE ANI DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ »
București, Muzeul de Artă al Republicii
decembrie 1972 — februarie 1973

ARTA CONTEMPORANĂ ȘI MUZEUL

ION ȚUCULESCU — 30 Decembrie, ulei pe carton, 1952

25 de ani de artă românească

Expoziția care a omagiat a 25-a aniversare a întemeierii Republicii marchează o dată importantă în istoria vieții noastre artistice. Este prima dare de seamă coerentă asupra unor linii esențiale, de direcție a artei românești din acest sfert de secol; pentru prima dată o operație critică stă la baza unei expoziții de această natură. N-au mai jucat rolul obișnuit nici normele procustiene ale unei tematici unilaterale, nici normele birocratice pretinzînd participarea exhaustivă a artiștilor statutari, nici cazuistica diversității, care nu mai are noimă atunci cînd funcționează libertatea creației și cînd « diversitatea » nu mai e revendicare, ci firească existență, inerentă ființelor diferențiate ca specii și indivizi.

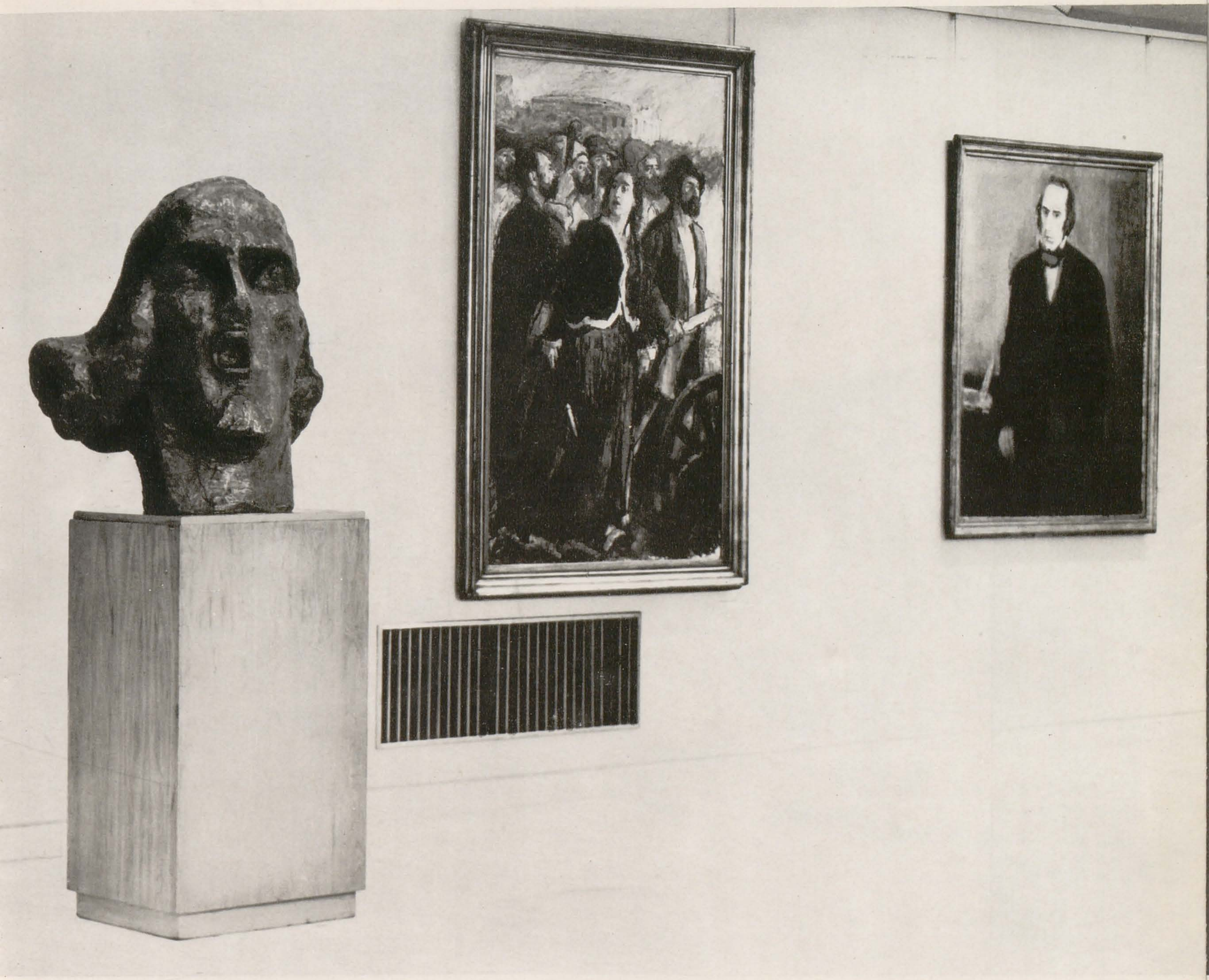
Perioada 1947 — 1972 a fost așadar examinată din punctul de vedere al fenomenelor semnificative din cîmpul artei și al importanței lor estetice. Obiectiva calitate a expoziției concepute de Dan Hăulică și Theodor Enescu era *structurarea materiei de opere* — moștenirea primelor decenii din istoria Republicii — într-o configurație concludentă sub raport stilistic, sub raportul autodefinirii artei și al identității sale. Criteriul deriva dintr-o concepție culturală asupra faptului artistic integrat în seria tradiției gîndită diacronic, linear totuși.

E nevoie să consemnăm condiția administrativă a expoziției, care trebuia alcătuită din patrimoniul muzeal. Desigur, în atare situație, obiectul expoziției nu putea fi decît tot o construcție muzeală — cu efect de instituționalizare *sub specie aeternitatis* a unor valori, condiționate de perspectiva culturală în care s-a manifestat politica de achiziții, adică o demonstrație care lasă, într-un sens, neacoperită voința-de-artă activă, continua inventivitate, care e, cum știm, atitudinea multora dintre creatorii prezentați. Această împrejurare patrimonială a dat, în subsidiar, ocazia unei semnalări a circulației sociale a operelor: « achizițiile » sînt și ele un limbaj critic, informează despre « comanda socială » purtată de administrația artei. O expoziție a depozitelor ar constitui reversul celei realizate cu prilejul jubileului și ar dezvălui documentul sociologic al orientării artiștilor, al comenzii și al selecției sociale. Expoziția a demonstrat că, la nivelul *conștiinței artistice*, comanda socială nu se limita la executarea unei « imagerii », ci se prezenta ca o problemă de izotropie, de integrare a artei în dinamica sferei social-istorice. Răspunderea pe care și-o recunoștea *artistul* privea elaborarea unui limbaj-mesaj, statuarea simbolică, prin stil, a unui *mod de a fi* românesc.

Antologia propune tocmai reperele acestui proces de angajare a artistului în definirea identității, act important în epocile de mari transformări sociale, cînd prefacerile rapide pot produce și false mutații, rupturi în organicitatea culturii. Expoziția de la muzeu trasa un cîmp al modelelor structurale, încît lucrări pe care eram deprinși să le considerăm drept « faptul divers », de atelier, cotidian, și adesea « experiment », s-au ordonat ca documente ontologice ale stilului. Criteriul estetic avea în expoziție funcția de a stabili *calitatea de artă* în cuprinsul unei producții cu numeroase motivații extraestetice. Nu trebuie să trecem sub tăcere faptul că unele din cele mai caracteristice dintre operele etalate, cu valoare de exemplaritate, în contextul acestei așezări pe terenul artei, au fost dezavuate, la vremea lor, către de o opinie critică orientată dogmatic — subminată de false axiome, — foarte nocivă prin defecțiuni de etică și gîndire profesionale.

În aceste date, operațiile de elucidare presupuse de expoziția aniversării Republicii au fost, înainte de toate, reparatoare față de un patrimoniu pînă acum nediferențiat de « achiziții » administrative, de dotări din oficiu. Criticii și-au exercitat funcția ordonatoare, aplicată să integreze arta în unități antropologic semnificante. În acest cîmp real, non-literar, al construirii critice, s-a propus o ipoteză de reconstituire a momentelor de cristalizare. Au fost decupate secțiuni, s-au propus unități stilistice incitînd la o discuție fertilă despre criteriile de periodizare și clasificare aplicabile creației contemporane. Analiza conducea, prin intervenția structurantă a criticilor organizatori, la configurații revelatoare, cum era cea rezultată din alăturarea picturii lui Țuculescu și sculpturii lui Apostu într-o unitate de limbaj expresionistă, statuare a acelui expresionism stihial de care vorbea Blaga, sau alăturarea dintre pictura lui Bitzan și a lui Nicodim și *Fluturii* lui Apostu, sugerînd o « clasă » a spațialității aeriene, marcată discret de implicațiile unui nedoctrinar constructivism, sau alăturarea unor tablouri, printre care ale lui Pacea, într-o categorie a decorativității ca soluție de sinteză formală — categorie cucerită polemic în dezbaterile din deceniul al șaselea în jurul problemelor limbajului. Planurile interne ale edificiului antologic pot interfera și după alte axe virtuale, dar necesitatea însăși a cercetării este demonstrată cu severitate, conturînd responsabilitatea criticii operatorii. La acest nivel al relației lor obiective, arta și critica devin componentele inseparabile ale *mișcării spiritului creativ*.

ANCA ARGHIR

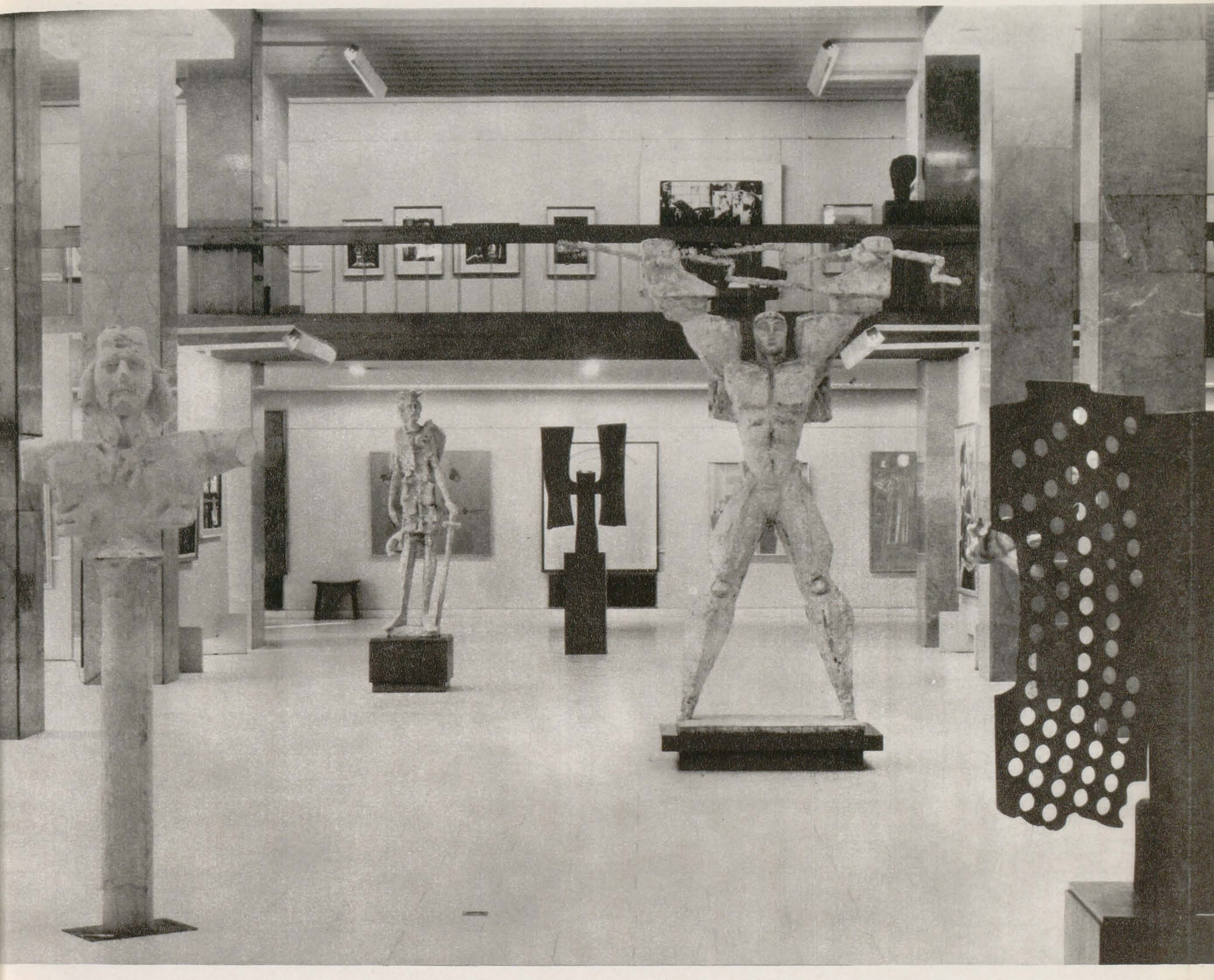


...ca să fie dreaptă, ca să-şi aibă adică propria ei raţiune de a fi, critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, cu alte cuvinte făcută de pe o poziţie exclusivistă, dar o poziţie care să deschidă cele mai largi orizonturi.

BAUDELAIRE

Sîntem la capătul unei perioade — 25 de ani — care permite un bilanț, fie și provizoriu, însă util, eficace pentru că tonic, al înaintării noastre. Încă în 1939, G. Călinescu vorbea despre știința de « a citi cu orgoliu ». De a citi cu orgoliu biblioteca din care se alcătuiește patrimoniul ireductibil al spiritualității naționale. A avea puterea și știința de a arăta străinilor — iată, « avem valori temeinice care sînt acestea și acestea ». Iată, avem rezerve intelectuale. « Nu există mare civilizație fără acest fel de mîndrie documentară » — spunea G. Călinescu. Socialismul ne-a învățat să întreprindem astfel de bilanțuri ; nu pentru a închide pur și simplu niște etape, ci, dimpotrivă, pentru a merge înainte, cu această tenacitate prospectivă, care este semnul civilizației noastre. Pentru că o asemenea expoziție nu vrea să închidă un drum, vrea să arate că arta noastră, în ansamblul ei, este — pentru a folosi un termen cu o mare circulație în presa de specialitate — o *operă deschisă*.

Deschisă în cel mai profund înțeles, *deschisă* în sensul metamorfozelor lăuntrice, pe care tocmai expoziția a încercat să le pună în valoare. *Deschisă* în sensul unei varietăți de direcții, distincte, deseori complementare. Și gîndul acestei expoziții — care nu este o expoziție tematică în sens convențional, ci vrea să ilustreze istoria obiectivă a socialismului prin istoria specifică, ireductibil specifică a artei noastre de 25 de ani, — gîndul acestei expoziții este de a articula într-un chip coerent o evoluție care, bine înțeles, a cunoscut destul aspecte disparate. Nu avem naivitatea să credem că dezvoltarea istoriei ascultă de niște scheme simplist raționale. Dar există o raționalitate profundă care-și face drum în istorie, și



vită și de opere mai îndoielnice. Mersul nostru spre idealurile noi ale revoluției și ale socialismului — în această evoluție istorică, pe care inscripțiile de pe pereți o indică — a fost marcat de contribuția celor mai bune talente ale artei noastre: Ghiață, Lucian Grigorescu, încă din primii ani, Ciucurencu, — expoziția aduce niște lucruri neașteptate, un tablou închinat Republicii, în 1952, al lui Țuculescu, — și sînt și alte noutăți surprinzătoare în spațiul acesta.

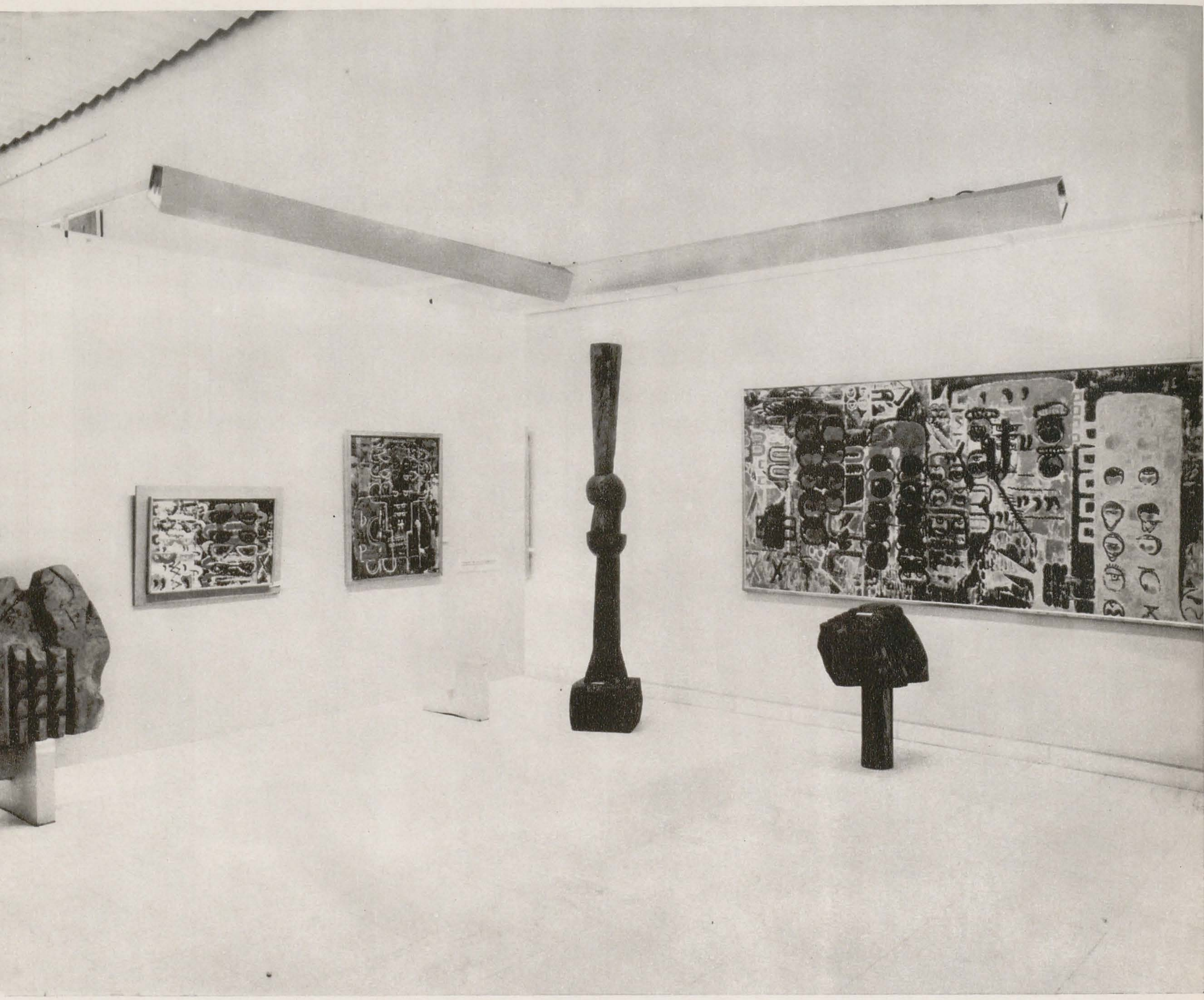
Deci demonstrația pe care o propune expoziția este că înaintarea noastră spre socialism, spre idealurile socialismului și spre asimilarea acestor idealuri, a fost servită *întotdeauna* de cele mai bune dintre talentele artei noastre. Și convergența profundă, dintre *politic* și *estetic*, care este un crez al nostru, al tuturor, se verifică pe întregul dezvoltării noastre.

E un filon de continuitate, deci, între o perioadă mai îndepărtată și o perioadă mai nouă. Nu în sensul că se pot alătura, pur și simplu, lucrări, distanțate la 10—12 ani, ale unui artist, — și pune alături pe simeză. Dacă încercăm acest lucru — și s-a încercat într-o altă fază a expoziției — rezultatul este disparat. Dar disparitatea aceasta nu este o vină a artei noastre, nu este un fel de cameleonism al artiștilor, cum își închipuie unii, — dimpotrivă, este un semn al unei dialectici necesare. Pentru că în secolul nostru ritmul prefacerilor, metabolismul lăuntric al artei, este mai rapid, în funcție de vastitatea comunicațiilor, de tot ceea ce solicită ființa și personalitatea umană; astfel încît succesiunea momentelor în creația unor artiști ascultă fatal de o altă lege decît în secolele anterioare. Nu e, deci, o instabilitate frivolă aceea care face să se despartă atari momente din creația unor artiști, ci este semnul unei înaintări firești, semnul tocmai al vitalității.

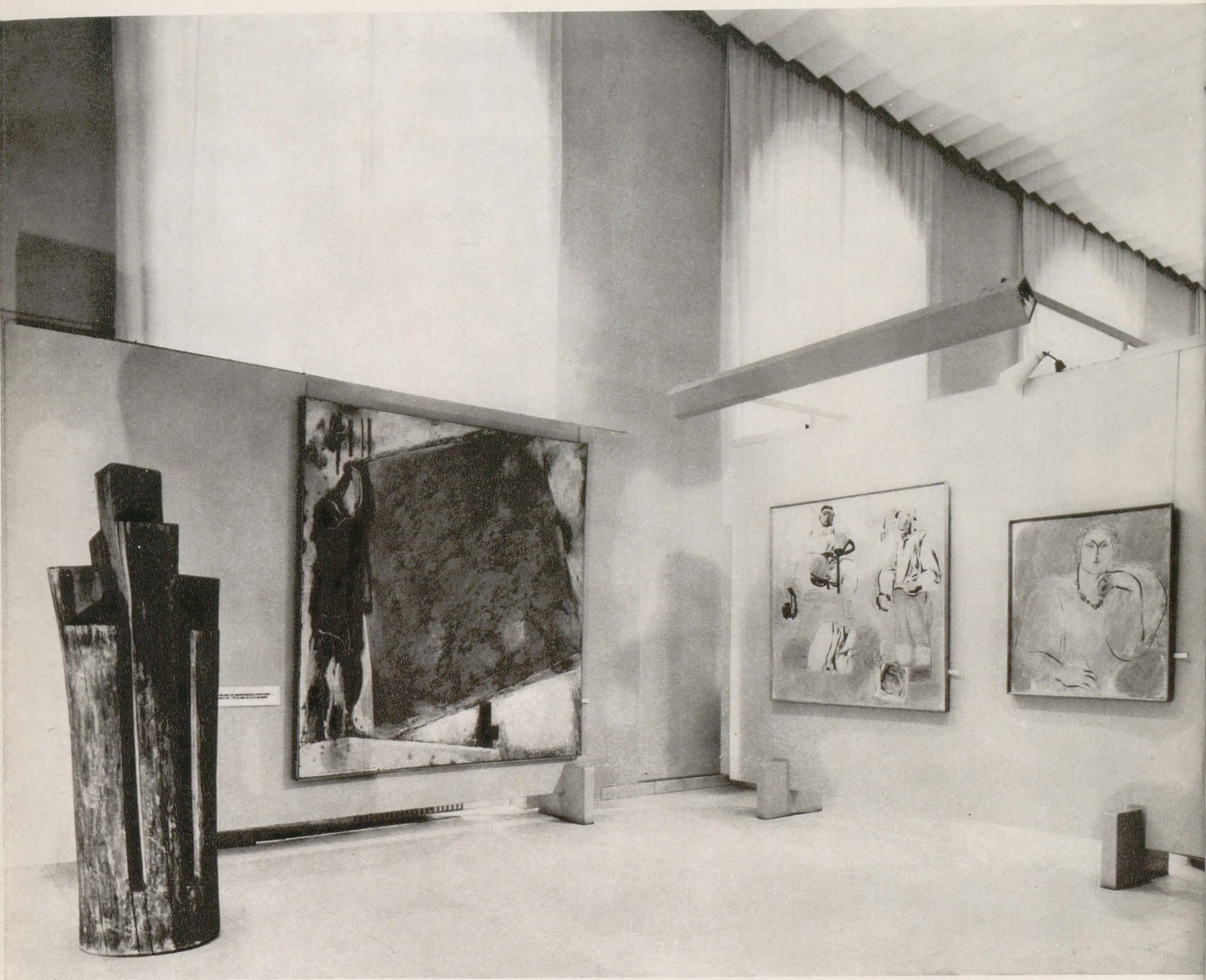
De fapt, asta vrea să probeze această expoziție, și o probează cu un fel de ostentație — ni s-a spus, dar este ostentația însăși, dacă vreți, a nivelului de calitate și de rigoare pe care-l impun lucrările, a nivelului de artă adevărată pe care îl aduce expoziția. Marx spunea: « Adevărul e la fel de puțin modest ca și lumina ». În sensul acesta, adevărul poate fi ostentativ.

Și demonstrația pe care o face expoziția — o expoziție *gîndită*, cu un program, care invită cititorul — pentru că e un fel de a *citi* imaginea, care ni se propune aici — să parcurgă un itinerar, invitația pe care ne-o lansează este aceea de a fi mîndri de vitalitatea ireductibilă a artei noastre; de aderența ei profundă la fondul inatacabil de spiritualitate al acestui popor.

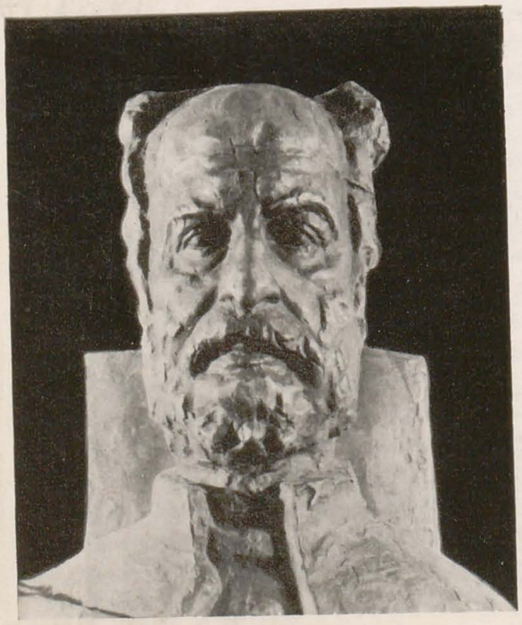
DAN HĂULICĂ



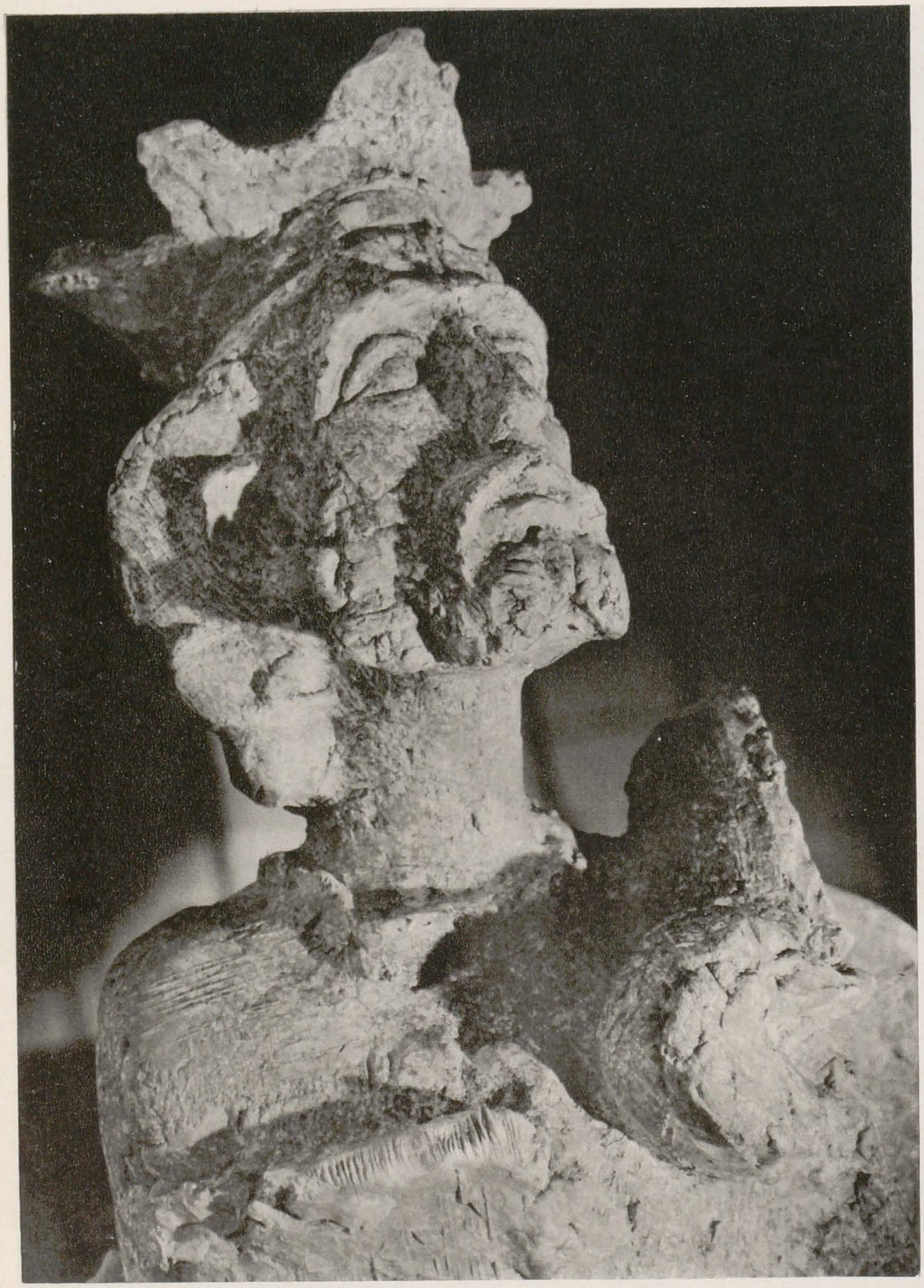
această raționalitate — această identitate, pentru a vorbi în termeni hegelieni, între real și logic, — pe dedesubtul accidentelor irelevante, își găsește expresia în expoziția de la Muzeul de Artă.
Vorbeam despre metamorfoze lăuntrice. Expoziția noastră și-a permis să propună atenției publicului niște nuclee nu simplu tematice, dar niște nuclee de interes sufletesc. O operă ca *Ana Ipătescu*, de pildă, asupra căreia îl vedem revenind, pe meșterul Ciucurencu, în mai multe variante — și expoziția se deschide cu această vastă pînză și se încheie cu ultima variantă a lui Ciucurencu, — o operă ca aceasta polarizează, pe parcursul a aproape 25 de ani, o revenire tenace a artistului. La fel, în cazul lui *Bălcescu*, am dat două variante ale aceleiași teme în opera lui Lucian Grigorescu. Reveniri ale unor artiști, reveniri fecunde — și uneori am dat variantele unor monumente foarte importante: *1907* al lui Naum Corcescu — reveniri, care, toate, exemplifică continuitatea profundă, care-și face loc în arta noastră. Continuitate de-a lungul a 25 de ani, continuitate care se verifică și în alt plan, în sensul unei coerențe *sincronice* — pentru că o noutate a acestei expoziții pe planul experienței românești este gîndirea laolaltă a genurilor, fără discriminările artizanale care ne-au făcut, după părerea mea, destul rău, multă vreme.
Peste aceste discriminări, un dialog între pictură și sculptură, pe de o parte, și între grafică, — este menit să arate ceea ce leagă pe dinăuntru înaintarea artei noastre. Și dacă în cazul lui Corneliu Baba, de pildă, am pus alături desenele care pregătesc niște compoziții cu o importanță de toți știută — din deceniul 1950—1960 — a fost tocmai pentru a arăta ce amploare are laboratorul de creație al unui artist. Și, de altminteri, ceea ce se desprinde din aceste întreguri — întregul pe care îl constituie, de pildă, momentul Anghel, operele grupate în jurul expoziției din 1957, a lui Anghel — ideea care se desprinde din aceste grupaje este tocmai ideea unei înaintări tenace; cîteodată cunoscînd o anume obscuritate, pînă să izbucnească în lumina deplină a capodoperei — și a recunoașterii capodoperei.
Este un *document* această expoziție, în sensul că încearcă pentru prima oară la noi — să structureze *istoric* experiența de 25 de ani a artei noastre. O istorie care-și permite rareori licențe în ceea ce privește desfășurarea pe firul cronologic al faptelor; cel puțin pînă în 1965 — o perioadă destul de apropiată de noi, se urmărește această înaintare cronologică cu o strictețe progra-

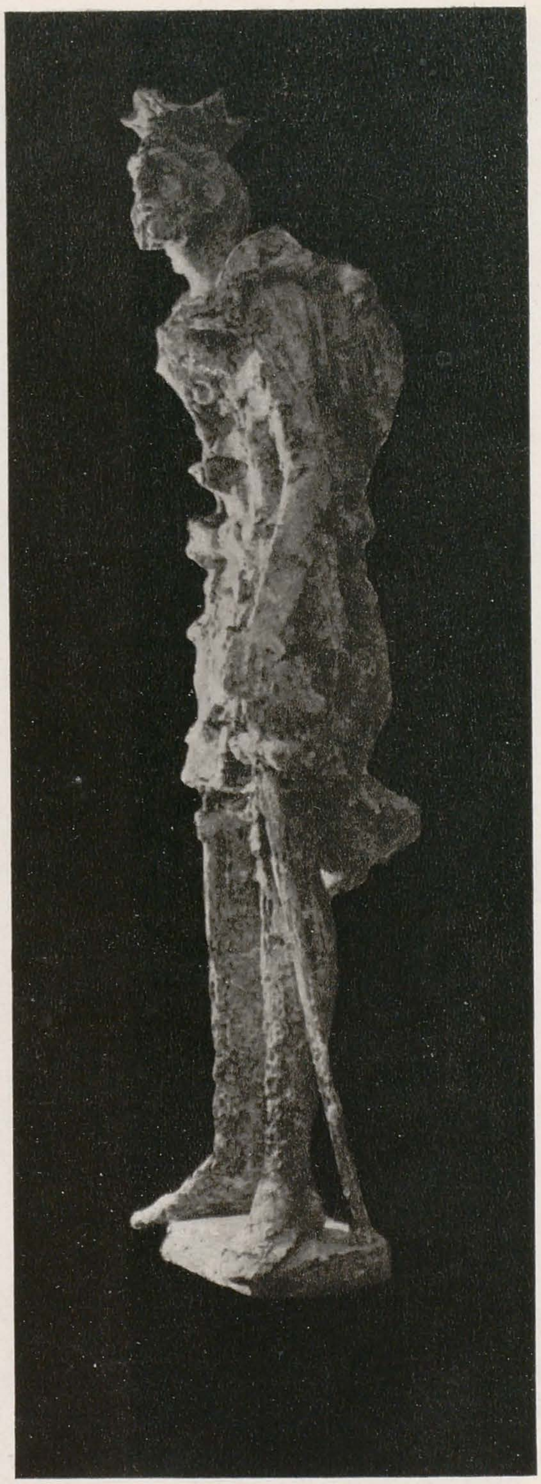


matică. Dar o istorie care nu poate epuiza varietatea de izbînzi a artei noastre, în spațiul fatal finit — limitat mult sub năzuințele noastre — pe care ni-l oferea Muzeul. Dificultățile noastre sînt, de fapt, dificultățile bogăției ; ale bogăției artei noastre, care nu se poate reduce la o selecție de cîteva zeci de lucrări. Dificultăți ale bogăției, pe care le creează însăși multiplicitatea expozițiilor deschise acum, în zilele acestea, peste tot în țara noastră : sînt cincisprezece asemenea expoziții jubiliare, în care, bineînțeles, fiecare oraș are mîndria să arate lucrurile cele mai bune pe care le păstrează în patrimoniul său. Și din această varietate de manifestări omagiale, din această mîndrie multiplu extinsă de a arăta ce am făcut interesant, important — a provenit și o majoră dificultate pentru organizatorii expoziției. Ei știu că expoziția nu este exhaustivă și nu putea fi exhaustivă. Ei au vrut să marcheze, însă, niște tendințe, niște momente, felul în care se articulează această structură istorică. Deci operele pe care le vedem aici trebuie înțelese ca niște *jaloane*, care exemplifică o dezvoltare. În acest sens, expoziția e pentru noi toți — critici și artiști — un punct de pornire, o ipoteză de lucru, pe care am voi-o dezbătută în confruntări critice. Uniunea Artiștilor, Muzeul de Artă al R.S.R. de asemenea, vor organiza discuții de acest soi — care să corecteze propunerile pe care le-am făcut, care să le îmbogățească. Dar, în orice caz, considerăm că un asemenea început, — cu voința de a organiza, cu mîndria aceasta a unei coerențe *sintetice*, pe care o îngăduie arta noastră — trebuia să omagieze sărbătoarea Republicii. Vorbeam despre mîndrie în sens documentar. Cine vede această expoziție rămîne cu impresia unei dezvoltări de culoare, de forme, a unei amplitudini de căutări, care sînt de natură să ne exalte. Ea a fost gîndită ca un argument împotriva complexelor de provincialism jenat, pe care le mai avem uneori în confruntarea noastră cu străinătatea. Ne punem prea ușor cenușă în cap, cîteodată ștergem prea ușor moștenirea unor ani care-au rămas îndărătul nostru. Expoziția de față vrea să arate că mîndria despre care vorbeam este întemeiată ; ștacheta e ridicată destul de sus, este un nivel calitate, de rigoare artistică, pe care l-am urmărit cu îndărătnicie — și, totuși, la acest nivel se găsesc destule opere semnificative, în toate momentele. Și încă un lucru pe care și-a propus să-l demonstreze expoziția — care ni se pare esențial pentru marile răspunderi politice ale culturii noastre — este acesta : angajarea noastră spre socialism n-a fost nicicum un fenomen lăturalnic, chiar dacă uneori a fost ser-



◀ GHEORGHE ANGHEL: *Pallady, bronz (detaliu)*, 1955
VIRGIL ALMĂȘANU: *1907, tempera pe lemn*, 1957





PAUL VASILESCU: Mircea cel Bătrîn, ghips, nedatat

Expoziția jubiliară de artă românească contemporană, închinată aniversării celor 25 de ani de la proclamarea Republicii, este un elevat act de cultură și o interesantă experiență muzeografică.
Ca act de cultură, născut din colaborarea criticilor de artă cu muzeografii, ea oferă o viziune selectivă, structurată pe momentele importante ale dezvoltării artei românești în ultimii 25 de ani. Experiența îndrăzneață se vădește a fi, punînd în circulație o nouă formulă tematică, bazată pe grupaje ideatice, fiecare grupaj în parte configurînd o anume dominantă: rînd pe rînd, valoarea muncii și definiția omului, stil și plenitudine decorativă, dimensiunea poetică a istoriei, compoziția ca năzuință a muralului, elocvența concentrării emblematice etc. Odată o asemenea concepție tematică cristalizată, întreaga expoziție se înalță pe liniile precise ale unei arhitecturi proprii, ambiționînd să închege, într-un tot unitar, ceea ce pare a fi mai semnificativ în creația contemporană. Spunem mai semnificativ, avînd în vedere dimensiunile istorice, sociale și estetice ale fiecărei lucrări în parte.
Organizarea acestei expoziții înseamnă și un bun cîștigat pe linia abordării unei noi metodologii critice și muzeale, în domeniul cu vaste implicații științifice și educative ale expozițiilor de artă. Ea a impus, în primul rînd, o investigare riguros științifică a artei românești contemporane și o ierarhizare de valori depășind șabloanele. Paginația, așa cum am văzut, s-a supus asocierilor tematice, în care valențele estetic-critice sînt dublate de cele istorice și politice. Prezentarea lucrărilor pierde astfel caracterul strict cronologic, sînt înfrînte barierele convenționale care despart pictura de grafică, și actul creator se polarizează în jurul ideilor generatoare. Cred că asemenea expoziții de fermă orientare trebuie să fie mai des organizate pe pămînt românesc sau în străinătate.
Expoziția jubiliară din sălile Muzeului de Artă al R.S.R. poate constitui și un punct de plecare pentru o viitoare expoziție permanentă de artă contemporană românească, în oricare din muzeele de profil din țară.

EUGENIA ANTONESCU

LUCIAN GRIGORESCU:
Portretul lui Bălcescu,
ulei pe pînză, nedatat

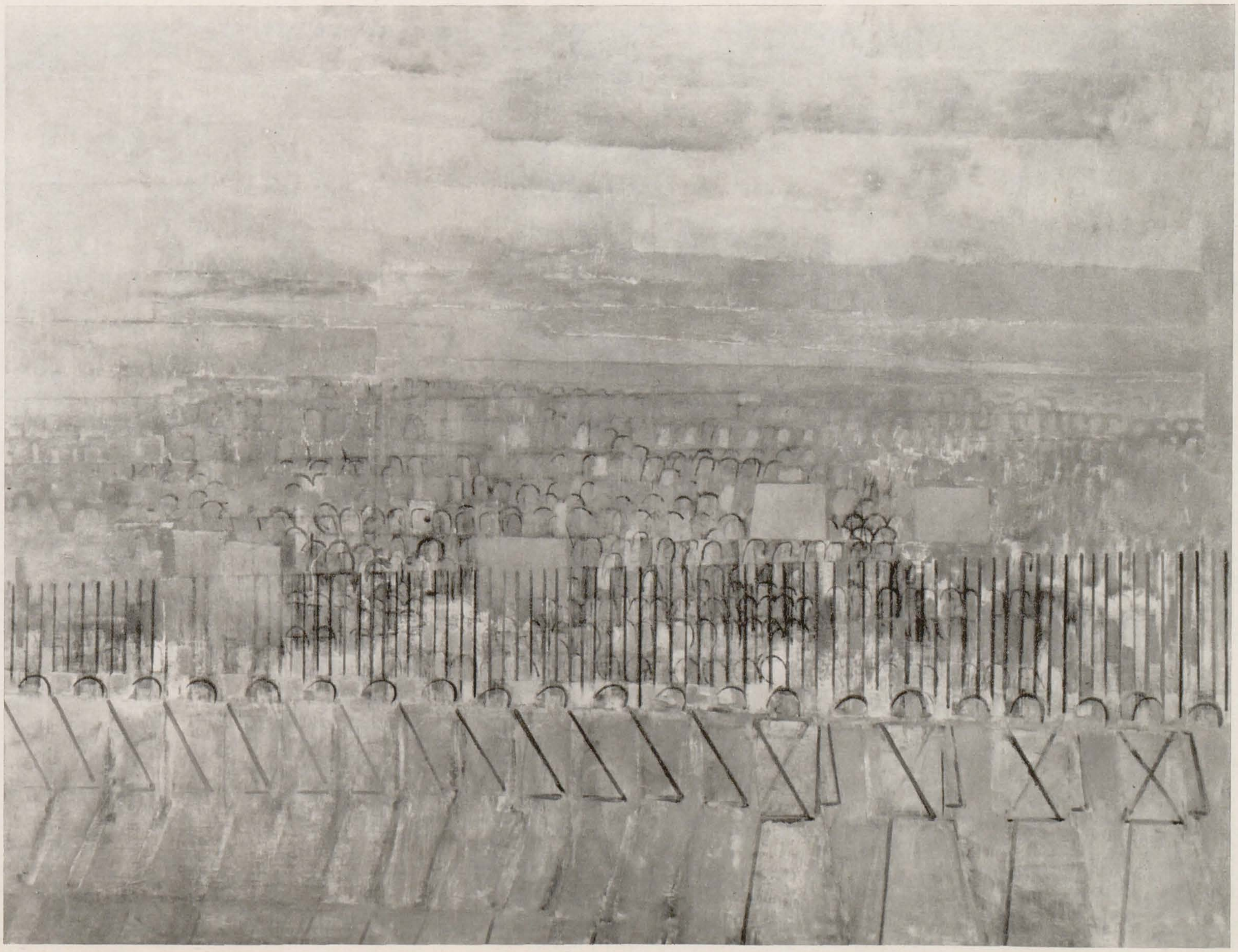
Expoziția desfășoară o configurație de opere relevantă pentru permanența unor caractere de stil sub auspiciile cărora au loc procesele sintezelor moderne ale artei românești.

DUMITRU GHIAȚĂ: *La marginea tîrgului, ulei pe pînză, nedatat*
GHEORGHE IACOB: *Primăvara. Colectarea mieilor, ulei pe pînză, nedatat*
ION PACEA: *Femei discutînd, ulei pe pînză, nedatat*
ION BITZAN: *Contractări de animale, ulei pe pînză, nedatat*

TRAIAN BRĂDEAN: *Țărani din Făgăraș, peniță și laviu de tuș, nedatat*

MARIUS CILIEVICI: *Grivița, 1933, ulei pe pînză, nedatat*

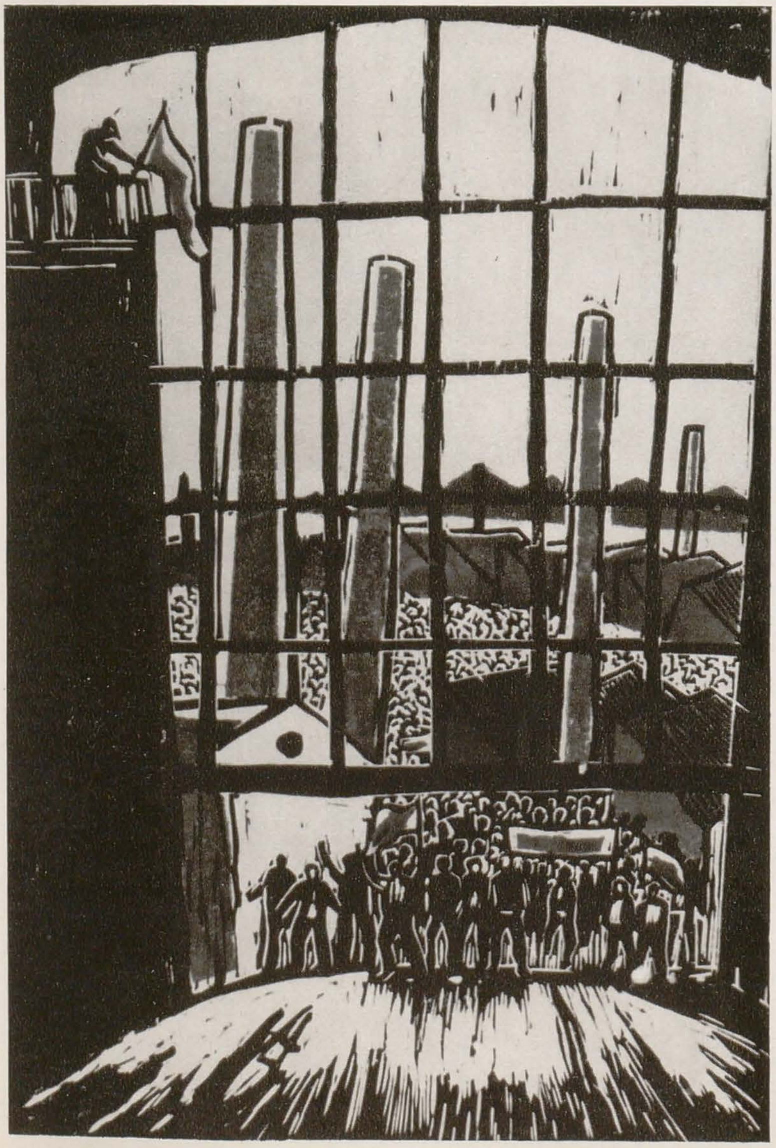
OCTAV GRIGORESCU: *Evocare, ulei pe pînză, 1972* ▶

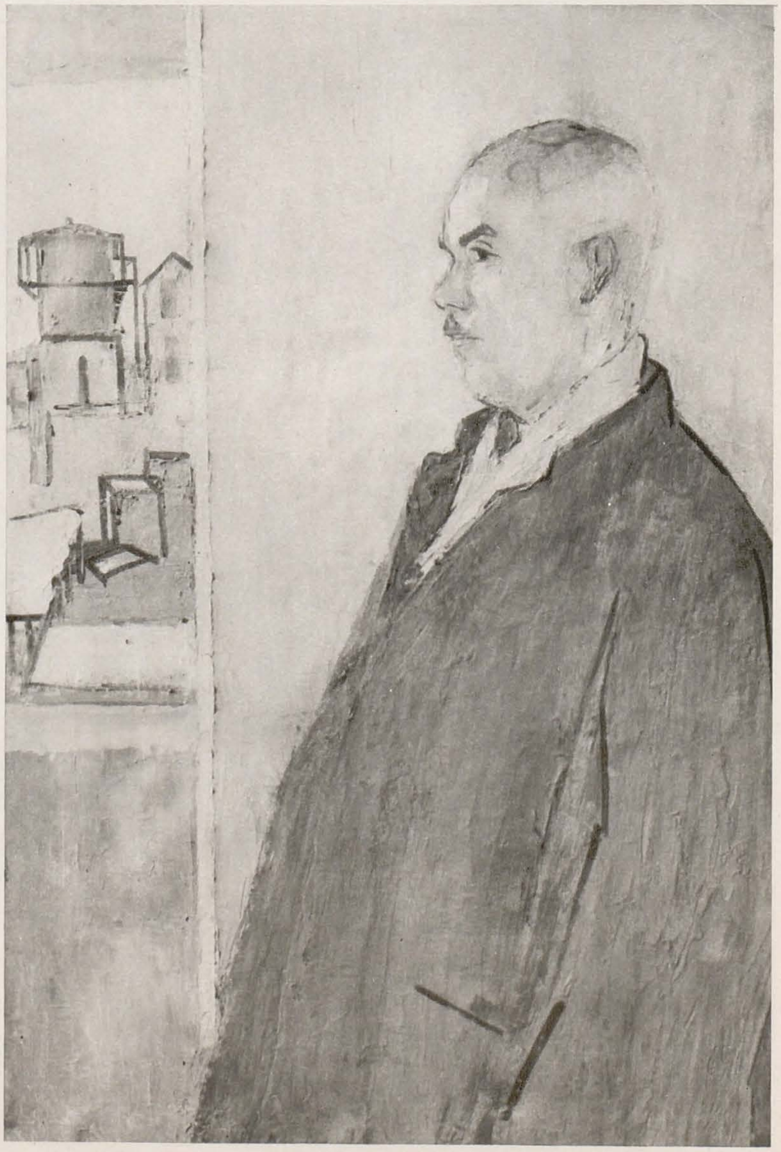


Am trăit istoria artelor noastre plastice din acești 25 de ani zi de zi, ceas de ceas. Expoziția jubiliară de la Palatul Republicii? O alegere, cu puține excepții, din tot ce s-a produs mai bun, atît ca finalitate socială, cît și din punct de vedere artistic. Așadar, un criteriu estetic, conjugat cu cel al valorilor de conținut. O asemenea concepție îți oferă posibilitatea să constați ce se reține astăzi cu un maximum de elogii din producția artistică a unui sfert de veac. Rezultatul, așa cum apare în Expoziție, este destul de îmbucurător, și ne aflăm într-adevăr în prezența unei manifestări de foarte bună calitate, la organizarea căreia a prezidat, pe baza principiilor arătate mai sus, un spirit selectiv judicios, dublat de sensibilitatea corespunzătoare. Firește, expoziția ilustrează un *anumit* punct de vedere, din mai multe puncte de vedere posibile. A fost el cel mai fericit ales? Cred că da, în măsura în care a vrut și a izbutit să ne prezinte opere care, din perspectiva actualității, și-au dovedit capacitatea de rezistență în timp. Experiența era necesară, ca să ne putem oarecum cîntări și judeca. Ea este, mai ales pentru cine a trăit epoca, multiplu relevantă, și de aceea îmi permit să exprim aici cîteva considerente. Expoziția de la Palatul Republicii nu reflectă istoria ideilor artistice de la noi, din ultimii 25 de ani. Ea nu înregistrează așadar etapele de evoluție, cum se pare că organizatorii au intenționat să facă, atunci cînd au recurs la grupajele respective, după cum nu consemnează nici ceea ce, cu un termen destul de nepotrivit, sînt nevoit să numesc *curentele* sau *tendințele stilistice* ale epocii. În această privință, textul etichetelor care te întîmpină pe parcursul vizitării au, și în raport cu pînzele expuse, și față de desfășurarea reală a istoriei noastre artistice, o mult prea slabă și relativă acoperire. Din asta nu se poate face o imputare organizatorilor, pentru că, pe de o parte, nu au putut avea la dispoziție o bună parte din lucrările de care, fără îndoială, ar fi voit să se servească, iar, pe de alta, pentru că realitatea istorică a fost mult prea complexă, cu implicații sociale și de viziune mult prea diverse, pentru ca vechile noastre concepte sintetice, cum de pildă ar fi noțiunea de « curent » sau aceea de « stil », ca să nu mai vorbesc de « expresionism », « post impresionism », « realism » (în, bineînțeles, feluritele sale variante) etc. să fie cu adevărat edificatoare și să evite o multitudine insuportabilă de clasificări.

Dacă totuși am formulat aceste obiecții, este tocmai pentru că, în calitate de istorici de artă, trebuie să fim conștienți de felul cum s-au petrecut lucrurile în realitate. Ca să dau un exemplu: întreaga perioadă de avînt revoluționar romantic a anilor 1944—1948, cu puternice repercusiuni în grafică, nu este prezentă în Expoziție, deși figurează opere (de pictură) realizate în 1945, adică înaintea celor strict 25 de ani. Alt exemplu: nu este prezent nici unul din aspectele neorealismului românesc de acum 15 ani. De asemenea, unele eliminări individuale (de artiști) au un caracter prea absolut.

Desigur, personalitatea unor pictori ca Lucian Grigorescu, Ciucurencu, Baba, este scoasă în relief, cum de altfel se și cuvenea. Totuși, din cînd în cînd aș fi simțit nevoia și a cîtorva alte accente, nu chiar întotdeauna a unor





VASILE KAZAR: Tîrg, peniță-tuș, nedatat; ALEXANDRU PHOEBUS: Oamenii muncii, ulei pe carton, 1948; M. H. MAXY: Familie de muncitori din Ghelar, ulei pe pînză, 1945 (p. 26)

VASILE DOBRIAN: Uzinele noastre, xilogravură în culori, nedatat; ALEXANDRU CIUCURENCU: Portretul lui Gh. Belu, ulei pe pînză, nedatat (p. 27)

CORNELIU BABA: Țărani, ulei pe pînză, 1958; CONSTANTIN PILIUȚĂ: Din ciclul 1907, ulei pe pînză, nedatat (p. 28)

artiști de aceeași anvergură (ceea ce nici nu ar fi fost posibil), dar în orice caz dintre cei care prin conștiința și talentul lor au marcat într-un fel problematica plastică a ultimului nostru sfert de veac, prin opere care nu sînt inferioare unei părți destul de însemnate dintre cele expuse. Este adevărat că asemenea probleme se rezolvă de obicei văzînd și făcînd, adică printr-o succesivă selecție comparativă în procesul de pregătire a expoziției și că, neavînd lucrările sub ochi, în condiții în care ele nu și-au mai făcut de mulți ani apariția, risipite cine știe unde, nu pot stabili acum ierarhia lor exactă, spre a da exemplele cele mai concludente; am însă sentimentul unor mici punctări care au rămas neacoperite în raport cu caracterul jubiliar al unei expoziții cum este cea de față.

Dincolo de aceste cîteva precizări trebuie să subliniez din nou că, așa cum se prezintă, Expoziția de la Palatul Republicii pune în valoare esențialul producției artistice de-a lungul celor 25 de ani pe care îi ilustrează, dacă considerăm această producție prin prisma, mai ales, a calității ei estetice, fără a neglija totodată conținutul social. Că o seamă de completări s-ar mai fi putut aduce, sau că și alte puncte de vedere ar fi fost posibile, nu micșorează meritul celor ce și-au adus contribuția la realizarea Expoziției, a cărei ținută și nivel de ansamblu constituie indiscutabil un rezultat pozitiv.

RADU BOGDAN

Ansamblul acestei expoziții se încheagă ca o imagine a școlii noastre de artă, sugerînd evoluția istorică a unor structuri de stil deschise către asimilări culturale — în datele istoriei sociale a României contemporane.

REPERE PENTRU O VIITOARE ISTORIE A ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

Era în recenta retrospectivă a artei noastre contemporane un mic tablou reprezentînd o scenă din viața nouă a satelor: un țăran și-a adus vitele la contractare și, în fața unei mese, a primit suma cuvenită, înmînată de un alt sătean îmbrăcat în haine de tîrg și care stă jos, privindu-l cu satisfacția oficială a încheierii învoielii. Omul își numără banii cu multă concentrare, în timp ce femeia, ca și el în straie țărănești tipice, cu coatele pe masă, privește bancnotele, cu o uitătură furtivă spre cele trei cornute masive, părînd să cugete interogativ asupra echivalenței. Gesturile personajelor au acea firească mișcare concentrată capabilă să trădeze un comportament social ancestral. E ceva aici din fina complicație psihică a eroilor țărani ai lui Preda. Un amănunt intervine să dea scenei mai multă varietate pitorească și compoziției un plus de mișcare suspendată: în dreapta, într-un plan secundar, un tînăr surtucar își ridică pălăria de pe cap într-un salut a cărui direcție n-o poți determina: se adresează celor de la masă, micului grup de țărani aflați mai departe, impozantelor animale ce dau, cu prezența lor, densitate vitală spațiului, sau salută, în general, evenimentul însuși, subliniindu-i astfel importanța, asemeni acelor figuri ce apar în compozițiile din '400 (de pildă îngerul din *Fecioara cu stîncile* a lui Leonardo), spre a atrage privitorului atenția printr-un gest inechivoc asupra semnificației profunde a unei scene? Cuprins în spațiul tabloului, și totuși absent din el, gestul e însă aici numai sugerat în intenția lui, participînd la aceeași discreție, nuanțată de bonomie, a modului de manifestare a țăranilor în relațiile lor civile. Verismul scenei apare realizat cu ingenuitatea unui obișnuit instantaneu fotografic, iar întreaga modalitate artistică corespunde trăsăturii psihice complexe a episodului. Căci realismul lui își află o imediată corespondență în simplificarea naivă a mijloacelor. Mișcările puțin stîngace și « figées », baraca din dreapta, eboșată din cîteva zone juxtapuse de ocru gălbui, alb-violet, ocru roz, refăcînd aspectul improvizat al construcției reale, contururile sumare ale copacilor, suprafețele netede de culoare ale terenului spre orizontul gălbui, liniile groase din desenul figurilor, toate impun o expresie naivă ce amintește pe cea ingenuu narativă a firmelor. Ne amintim că, la origine, radicalul program realist (și cel al lui Courbet) a implicat și o orientare spre naivitatea imaginii populare. Subiectele din viața unanimă, populară, atrăgeau după ele și un mod de viziune « popular », opunîndu-se formelor de « ideală » elaborare formală [1]. Dar, la o mai atentă privire, această seducătoare aparență de « naivitate » expresivă își descoperă mijloacele savante: precizia constructivă a desenului sintetic, în figuri, în volumele sculpturale ale animalelor, de un mare rafinament al compunerii lor în spațiu, al tectonicii planurilor, evocă lecția apropiată a unui Ressu; finețea nuanțelor cromatice, a căror intensitate și prețiozitate e armonizată perfect cu delicatețea trecerilor tonale, în apa egală a luminii difuze, absorbită de galbenul orizontului, denotă un ochi educat de pictura unor Andreescu, Luchian și Pallady; iar schela riguroasă a întregii compoziții, atît de suveran mascată de firescul întîmplător al scenei, denunță pe cineva care a meditat asupra lecțiilor de mare subtilitate vizuală ale « primitivilor» italieni sau olandezi. Autorul acestei picturi cuceritoare prin ambivalența ei expresivă — autor care apare sub chipul personajului ce salută abstract — e Ion Bitzan: un artist care venea atunci, în 1956, mai ales printr-o serie de peisaje, să contribuie substanțial la aportul unei generații artistice ce va polariza noile energii creatoare capabile să dea evoluției artei noastre acel impuls dinamic necesar încorporării unor noi semnificații istorice. De vîrste situate, cu anul de naștere, în raza deceniului trei, un mănunchi de personalități artistice începeau să contureze o nouă generație ce se diferenția ca problematică și unitate de mijloace, în perioada de timp cuprinsă, aproximativ, între 1955 și 1964, făcînd din ce în ce mai aparentă o omogenitate temporală stilistică, acea *Gleichzeitigkeit* despre care vorbește W. Pinder. O serie de picturi realizate în acești ani prezintă același caracter de sinceritate vizuală, aceeași manifestă atitudine anti-retorică și anti-rutinieră, care impun observației reacția firească și solidară a unei generații față de un program artistic ce da problemei acute ce se punea atunci, a reflectării realității, soluția superficială și comodă a împrumutării mijloacelor vetuste ale viziunii academice, asezonată uneori cu facile mixturi formale moderniste. În compoziții și peisaje ca cele ale lui Gheorghe Iacob, Constantin Crăciun, Virgil Almășanu, Brăduț Covaliu, realizate în acei ani 1955—1958, sînt vădite deci cu salutare implicații polemice, voința de prospețime a sentimentului și a viziunii, ca și o nevoie instinctivă de sinceritate. S-ar putea recunoaște aici manifestarea unui sentiment vital al culturii noastre, sentiment ce a asigurat perpetuitatea organicității ei, formulat încă de mult, cu o claritate vizionară, de cel mai înalt exponent al acestei culturi, Mihai Eminescu, drept propriu « oricărui popor sănătos », care respinge pașnic cu vremea propunerile de a-i fi altoite ramuri străine, statornic în dispoziția sa nativă « de a-și produce ramurile sale proprii încet și în mod firesc ». Se înfăptuia în anii aceia o refortificare spontană a încrederii în virtuțile tradiției noastre plastice de a nutri mijloacele expresive ale prezentului, care numai astfel deveneau capabile să formuleze răspunsuri adecvate solicitărilor actuale ale realității sociale. Artiștii se întorceau spre sorginți fecunde ale tradiției noastre moderne: ei organizau primele mici expoziții consacrate unor Luchian, Pallady sau Ghiață, își aminteau de Brâncuși, înconjurau cu interes și simpatie pe Țuculescu, cu reverență sculptura de căutare a esențelor spirituale într-un realism de ideală rezonanță antică, a lui Gh. Anghel. Un ecou din vigoarea sintetică a desenului lui Ressu, evident atît în compoziția lui Bitzan cît și în cea, expusă în preajmă, a lui Gh. Iacob, sau dintr-un desen de aceeași filiație (cel al lui Șt. Dimitrescu), ecou prezent în panoul lui Almășanu din « tripticul » 1907[1] ilustrează prezența marii personalități pedagogice a acestui maestru, ce a guvernat conștiința artistică a mai multor generații de pictori, prezență efectivă în acei ani atît printr-o compoziție riguroasă ca cea din 1952 (expusă aici pe primele panouri), ce atrăgea atenția asupra necesarei coeziuni stilistice, cît și prin rememorarea unei constante atitudini de intransigență etică a meșteșugului artistic. Interesant e că lecția unui Ressu ducea la rezultate comparabile cu inspirația programatică din valorile expresive « primitive » ale formelor și culorilor populare, pe care el o manifestase explicit la debutul său, în 1910. Întoarcerea la lecția originară a unui Ressu, acea lecție de realizare a intensității expresiei prin conștiința unor surse artistice ancestrale, întoarcerea la cea înrudită a unui Ghiață, vădită în peisajele de autentic sentiment rustic ale lui Covaliu — ce stau la originea acelei elaborări organice pe care peisajul o va căpăta în opera sa — vin să ilustreze poate acel fenomen des întîlnit în ritmul de succesiune a generațiilor: realizarea necesarei relații cu generațiile trecute, sărind peste cea precedentă, spre a încorpora caracteristicile celeilalte, ceea ce tot Pinder [2] numea « revenirea bunicilor în nepoți » (die Wiederkehr des Grossvaters im Enkel). Astfel, o problemă comună conferă coeziune, definește prima generație artistică a anilor republicii, generația care, compendiind mai multe vîrste, își afirmă maturitatea, în cuprinsul unei societăți în plin dinamism al prefacerilor fundamentale: cucerirea conștiinței propriei identități. A fost acesta, după cel din 1948, un moment crucial în arta ultimului pătrar de veac. Dacă anii din jurul lui 1948 erau cei ai asumării unei noi conștiințe sociale, momentul următor — la fel de important —

[1] În 1852, Banville definea astfel, într-o strofă, pe pictorul realist: « Je suis un réaliste / Et contre l'idéal / j'ai dressé ma baliste / J'ai créé l'art bonhomme, / enfantin et naïf».

[1] Opera — realizată, programatic, în frescă — era rezultatul colaborării a trei pictori, « panoul» central (incendierea conacelor) fiind pictat de C. Crăciun. iar primul « volet» (țăranii în fața boierului), de Paul Gherasim. Reunificarea acestui « triptic», memorabil și prin dezbaterea critică ce-a suscitat-o la vremea lui, n-a fost din păcate posibilă și nici nu va mai fi.

[2] Orice organizare a unei epoci istorice nu poate eluda, spre a avea o articulație coerentă și un ritm, problema aportului generațiilor, pe care mulți istorici și teoreticieni și-au pus-o, pentru istoria artei, studiul lui Wilhelm Pinder, din 1926 (*Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* — II. durchgesehene Auflage, Berlin 1928) rămînînd pînă azi referința fundamentală.

avea să fie cel al asumării conștiinței artistice specifice. Fără aceasta, cum ar fi fost posibilă o participare creatoare la istoria acestor ani de edificare a socialismului? Căci ceea ce se impune din această expoziție, ceea ce a venit pe parcursul alcătuirii să confirme cu prisosință convingerile organizatorilor ei, asigurînd amplitudinea demonstrației, e sentimentul că arta noastră în acești ultimi douăzecișicinci de ani e în măsură, alături de alte domenii ale culturii spirituale, să dea socoteală, în limba ei proprie, înaltului judecător care e istoria. Și aceasta nu numai în sensul capacității de a produce opere durabile, ci și în sensul de a învesti aceste opere cu o virtute polifonică, de a le face apte, cu alte cuvinte, să-și unească vocile multiple într-o armonie globală de neconfundat. Dezvăluirea cîtorva din structurile interioare ale acestei armonii a stat în intenția autorilor expoziției: iată, de pildă, în cuprinsul primelor etape după 1948, evocarea prezenței în expozițiile de atunci a operelor unor maeștri ca Pallady, Ghiață sau Catargi atrage atenția asupra faptului că acestea au avut puterea să acționeze ca un *memento* al sensibilității picturale românești, aducînd, în înseși tumulturile incoercibilelor năzuințe ale prezentului, vocile datoriei față de trecutul glorios al unei școli de pictură. Aceste voci au fost sesizate de generația anilor '50 și ele apar ca transmițătoare ale unui timbru pictural care cu Andreescu, cu Luchian și Petrașcu se perpetua din alte profunzimi și a cărui ascultare pioasă îngăduia înflorirea sincerității regeneratoare de viziune artistică din 1956—1957. Sau operele unui pictor dintr-o generație mai apropiată, ca Lucian Grigorescu, impuneau aceeași altitudine a vocației: în perspectiva anilor ce au urmat, picturi ca *Portretul actorului Valentineanu în Hamlet* sau cele două evocări portretistice ale lui N. Bălcescu, cu acea concentrare rafinată a expresiei cromatice, vin să rememoreze o facultate incomparabilă pe care adesea a demonstrat-o geniul nostru pictural, aceea de a încorpora organic, printr-o asimilare temperamentală firească, degajată, marile valori ale tradiției europene moderne. Picturi ca acestea, în care sensibilitatea impresionistă vulcanică a lui Lucian Grigorescu își descoperă virtuți de elaborată disciplină formală, ni se revelă capabile de a transfigura elemente substanțiale ale viziunii impresioniste — în cazul respectiv, cele ilustrate de un Manet sau Bonnard — în categorii familiare ambianței noastre artistice; ele se simt aici « ca acasă ». E cazul și cu acele elemente ce evocă ceva din aprinderea și puterea constructivă a culorilor primei perioade a lui Matisse, asimilate atît de energic în compoziția complexă, de rafinate resurse expresive, a *Portretului de bărbat citind*, din 1961, al lui C. Crăciun; sau e, de asemenea, cazul *Portretului de fată* din 1964 al lui Nicodim, care topește sugestii afine sensibilității sale din fluența meridională a liniei lui Matisse. Ne place să descoperim aici acea știință consumată a aluziei stilistice, a citatului travestit cu periție pînă în pragul necesar decelării lui, pe care o au, în cuprinsul unei tradiții solide, sigură pe identitatea ei, creatorii unui stil savant integrînd firesc elementele unor stiluri ilustre, ceea ce suscită, la receptare, o tacită satisfacție a minții (mă gîndesc la un Petrarca sau Leopardi sau Carducci, la un Baudelaire sau Gide — la un Poussin, la un Matisse chiar, la un Luchian sau Petrașcu la noi).

Anii imediat următori lui 1948 se cuveneau să genereze necesitatea elaborării unui nou program de valori ilustrative. Prezentul revoluționar invoca momentele mari ale tradiției sale istorice — și aniversările acelor ani constituiau prilejuri de evocare: 1848, Lupeni, Grivița, 1907 — biruințele prezentului, aspectele inedite ale vieții în continuă prefacere din jur, prin solicitările lor ilustrative, impuneau o radicală mutație a mentalității artistice, o ieșire din zona contemplativului pur. Resimțirea acestei necesități, cu ce avea să dea mai bun, în primele momente ale înfruntării problemei, e punctată în expoziție. Timpul însă oriunde își cere tributul, cu oricîte etape arse. Momentul sincerității de viziune de care am vorbit va fi astfel necesar pentru realizarea unei autentice capacități de integrare artistică a noilor valori ilustrative, ceea ce implica și o angajare de ordin moral. O înțelegere

ILIE PAVEL: *Tîrla*, ulei pe pînză, nedatat (p. 32)

PAUL GHERASIM: *Parc*, ulei pe pînză, nedatat (p. 33)

BRĂDUȚ COVALIU: *Poetul*, ulei pe pînză, nedatat (p. 34)

HENRI CATARGI: *Natură statică*, ulei pe pînză, nedatat (p. 37)

ION NICODIM: *Portret*, ulei pe pînză, nedatat (p. 38)

ION BITZAN: *Pămînt fertil (irigații)*, acrilic pe pînză, nedatat (p. 39)

nedogmatică a culturii figurative se afirma între timp prin eforturile obstinate și obscure ale aceleiași generații care începea, din 1955, să străbată etapele afirmării ei. Roadele nu întîrziau în unele compoziții consacrate lui 1907, care găseau tonul dramatic just sau virulența argheziană a invectivei — dar aveau să apară mai evidente în expoziția din 1961, consacrată portretului, a cărei temă era, de fapt, o nouă definiție a omului, în funcție de valorile morale impuse de primatul nou proclamat al muncii. O operă ca *Portretul eroului muncii Gh. Belu* de Al. Ciucurencu rămîne ca un simbol al realizărilor acelor ani: mai mult, ea marchează drumul artei lui Ciucurencu, cu efortul constant al necesității dublului tribut, al fidelității față de epocă, ce nu poate dobîndi plenitudine în afara fidelității față de sine; acest drum se va contura în ochii multora ca un exemplu. Recontemplînd ce a fost mai bun în portretele acelor ani (C. Crăciun și Ion Bitzan, Codiță, Pacea, Nicodim, Anghel și Irimescu, Ladea sau Maitec) — cu variatele lor implicații stilistice ce constituie o incitație fecundă a memoriei vizuale, o intensificare a calității recepției, ne veneau în minte vorbele unui mare istoric de artă, ale lui Kenneth Clark, și le aflam aici o strălucită ilustrare: « Chipurile ce ne privesc din trecut sînt cea mai sigură indicație pe care o avem asupra semnificației unei epoci. Desigur, aceasta depinde și de intuiția artistului care le-a portretizat . . . » [1].

E o axiomă, demonstrată de toate perioadele de înflorire din istoria artelor, că intensitatea valorilor ilustrative nu poate fi scindată de cea a valorilor decorative — și acest lucru n-a putut fi trecut cu vederea de expoziție, căci elemente sensibile din numeroase opere își răspundeau în acest sens: dintr-o natură moartă de Ghiață, dintr-un portret mai vechi sau dintr-un peisaj de Țuculescu, din *Țăranca cu struguri* a lui Corcescu, acea festivă sculptură în lemn, cu surîzătoarea sa interpretare a ornamentului baroc, din desfășurarea ordonată a vegetalului dezordonat dintr-o natură moartă a lui Catargi, pînă la încastrarea cromatică prețioasă de motive ornamentale a lui Pacea și noua ipostază pe care o da celei mai subtile compoziții decorative a figurii din arta noastră, *Safta florăreasa* a lui Luchian, resuscitarea semnificativă a simțului pentru decorativ, care nu e simplă podoabă, ci funcționalitate expresivă, se conturează demonstrativ în această parte a expoziției ca o componentă intrinsecă evoluției artei noastre, spre a fi reluată mai tîrziu, la un alt moment semnificativ al înțelegerii acestor valori esențiale, în compozițiile din 1970 ale unor Codiță sau Ion Gheorghiu — cu ale sale exuberante grădini suspendate — sau în epuratele naturi moarte ale iluminatei toamne creatoare — veritabile exemple de « ultim stil » — a maestrului Henri Catargi.

Toate acestea însemnau, la începutul deceniului al șaptelea, robusta și diversificata maturare a personalității colective a artei noastre contemporane. Se formase în același timp un mediu mai dens al gustului artistic, în stare să asigure acel spațiu spiritual în care capacitatea creatoare a artistului, totdeauna dornică de a transgresa orizonturile, să se poată simți, în fața uneltelor, cu fermitate, pe propriul ei sol. Astfel, cînd aveau să se împlinească două decenii de la actul istoric de la 23 August, sărbătorirea aniversării putea solicita penelurile sigure și generoase ale reprezentanților noii generații. Și o amplitudine a viziunii se afirmă acum, atacînd cu vigoare marile teme, capacitatea ilustrativă devenind sincronă cu cea picturală, convingînd prin franchețea imediată a gestului artistic, printr-un sentiment vital de libertate interioară. O concepție a compoziției, perpetuată din epuizatele resurse ale crepusculului academic și naturalist, cu schemele sale patinate sau agreabil travestite prin scînteietoare reflexe ale efemerelor mode generate de impresionism, începuse să fie privită ca o soluție facilă și placidă, cu implicații morale negative ale grăbitelor sale disponibilități ancilare. Prin această atitudine ce angaja valențele etice ale conștiinței artistice

[1] « The faces which look out at us from the past are the surest indication we have of the meaning of an epoch. Of course something depends on the insight of the artist who portrays them...».

înțelegem cum momentul precedent al ingenuității, al sincerității de viziune era implicat și aici ca etapă esențială într-un proces de regenerare a compoziției (proces care avea să cunoască și cunoaște încă impasuri ce n-au de-a face însă cu originara sa forță intrinsecă). Situat în jurul lui 1964, asemenea proces e ilustrat în expoziție prin *Drapelul roșu* al lui I. Bitzan, percutant ca un afiș, cu apelul său simbolic al strigătului triumfător al marei masse de roșu intensificată de rafinamentul griurilor și alburilor din jur; de *Munca* lui I. Nicodim, în care forme emblematice compun, pe cîteva linii dinamice esențiale și într-o aură solară de galben prețios al mărilor de spice, un simbol actual al imemorialei bucurii a muncii cîmpenești; de *N. Bălcescu* al lui Virgil Almășanu, cu ritmurile sale solemne și patetice, în care s-au topit, perfect congruente, elemente din gravitatea expresionistă a lui Rouault și accente cromatice simbolice, spre a impune imaginației noastre grandoarea epică pe care în acești ani a asumat-o, în spiritul culturii noastre, figura aceluia pe care Eminescu îl evoca drept « bărbatul plin de inimă și înzestrat de natură c-o minte pătrunzătoare și c-o fantezie energică ». Poate dintre toate figurile revoluționare din trecutul nostru, Bălcescu s-a dovedit cel mai aproape de sufletul contemporanilor — desigur pe motive foarte întemeiate, dintre care apelul statornic ce-l exercită asupra spiritului ideea că marile opere durabile se realizează prin dăruirea totală, eroică și tăcută, a propriei vieți. Figura nobilă a gînditorului și martirului revoluționar revine constant — de la efigia descărnată, spectrală și spiritualizată a lui Lucian Grigorescu, de la chipul transfigurat al lui Gh. Anghel [1], cu acea austeră armonie vrednică de imuabilitatea eternă a sculpturii egiptene, la statura epică a conducătorului revoluționar, al cărui pas hotărît înainte suscita rezonanța istorică a revoluției — pînă la mai recenta compoziție a lui Octav Grigorescu, în care imaginea eroului cărturar, înconjurată, ca de niște umbre plutitoare, de chipurile și episoadele sfîșiatei sale vieți, e evocată, ca într-o nuvelă de G. Călinescu sau în vreun episod de Camil Petrescu, cu fascinantele atribute romantice, întorcîndu-ni-se din trecut, într-o aură poetică, admirabil asociată cu fervoarea inspirată a desenului ce transpare ca o *sinopia* prin apele de culoare subțiată, devenită transparentă, parcă ale unui *intonaco* erodat de vremi și de intensitatea concentrată a contemplației noastre (eleganța narativă a frescelor tiepolești ne vine aici în memorie). Și am fi putut continua și cu alte opere, de similare inspirații spiritualizate, pînă la recentele sculpturi ale unor Mircea Spătaru, Paul Vasilescu sau Napoleon Tiron — spre a ilustra faptul că atracția statornică pe care a exercitat-o asupra inspirației artiștilor noștri chipul romantic al marelui exilat fără mormînt dezvăluie un nex mai adînc, dincolo de circumstanțele unei repetate tematici.

Aceeași amplitudine și diversificare a viziunii o întîlnim în inspirația vieții din jur, în peisaj sau în ceea ce se numea « scenă de gen ».

Și aici se poate recunoaște nu agila și indiferenta disponibilitate a penelului, ci o aplicație serioasă, tinzînd a face din fiecare operă o expresie concentrată atît a vieții cît și a unei viziuni stilistice meditate: e ceea ce distingem în picturile unor Paul Gherasim sau I. Pacea, unor Ilie Pavel, Gh. Iacob, Mihai Rusu sau I. Sălișteanu — fiecare din ele impunînd un stil personal, un temperament

[1] Figurînd într-o expoziție la Roma, sculptura n-a putut fi prezentată în expoziție, unde își avea locul hotărît.

particular și un tipic echilibru de transfigurare a realului.

Din acest moment înainte devine de neînlăturat sentimentul realizării unei ambianțe omogene și specifice a acestei epoci a artei moderne românești.

Îți poți da seama că artiștii se mișcă acum într-un mediu artistic pe care eforturile lor singure l-au construit, ca un răspuns solidar idealurilor de frumusețe și idealurilor etice ale societății a cărei parte vitală sînt. Ca orice biruință însă, și aceasta își are prețul în înălțimea dificultăților străbătute și în pregătirea spirituală de a înfrunta altele, niciodată legănat de iluziile ce le-ar putea oferi rezultatele. E însuși acesta sensul operozității vieții, pe care nici o societate nu este mai aptă de a-l inculca membrilor ei, decît o societate socialistă cum e a noastră. Într-o asemenea ambianță spirituală, s-a putut înțelege necesitatea neizolării de tipul umanității întregi, al civilizației din care facem parte. Și arta noastră contemporană se află indiscutabil în situația de a putea răspunde acum, în termeni proprii, sistemului de semne universal, fără teamă de alienare a ființei sale autentice. Reprezentanții acelei generații (sau mănunchi de generații) care au asigurat, printr-o surdă și instinctivă vigilență interioară, coeziunea și noua înflorire a acestei ființe, înlănțuind astfel eforturile lor cu cele ale generațiilor precedente[1] — se află la vremea necesară expansiunii și diversificării capacităților artistice. Din acest moment al expoziției avem de-a face cu o istorie într-adevăr în mers, unde traiectoriile se ramifică, nedezvăluindu-și încă punctele lor nodale — dar lăsînd totuși să se ghicească dedesubt o dezvoltare concentrică. De aceea de acum înainte o ordonare a peisajului artei noastre nu se putea încerca firește decît prin schițarea unor familii stilistice, într-o antologie capabilă să ofere o cît mai cuprinzătoare imagine — desigur fără aroganța unor premature judecăți definitive — a bogăției și varietății reale. Lucru pe care expoziția nu l-a putut împlini, în ultima ei parte, din pricina lipsei de lucrări (în limitele ce și le propusese), ca și din lipsă de spațiu[1]. S-a străduit totuși să sugereze, prin ultimele panouri, deschiderea spre viziunea murală, care e o tendință (de urmărit și în tapiserii!) a aceleiași generații conjugată cu năzuințele celei mai tinere — lucru perfect explicabil prin climatul de mari gesturi constructive al societății noastre — ca și ceva din varietatea de stiluri — recreate în forme atît de personale — în cadrul limbajului universal al artei de azi — guvernat de un impuls interior de rapide metamorfoze — de către o seamă din artiștii noștri, în spiritul unei nedogmatice înțelegeri a legitimității tuturor stilurilor. O asemenea înțelegere a fost proclamată răspicat, încă din acel moment al înfloririi firești a capacităților artistice ale noilor generații, care făcuse limpede faptul că și aici, ca și în alte domenii ale culturii noastre, se schițase perspectiva unei dezvoltări organice.

În spiritul acesta, expoziția a încercat să amintească și acest ritm alert, această prezență a artei noastre contemporane în lumea actuală a formelor. O pictură ca *Mihai Viteazul* a lui Virgil Almășanu — la care se adăuga admirabilul său nou *Bocet pentru cei răpuși în 1907* — intenționează să evoce stilul compozițional de spontană proiecție murală al acestui artist, virtutea seismică a liniilor și a planurilor sale, cu acea capacitate expresionistă de a realiza din ritmuri și sinuozități o convingătoare hartă a intensităților emoționale, în care figurile par guvernate de acea « virtù informativa » a umbrelor din *Purgatoriul* dantesc: « Secondo che ci affiggono i disiri e li altri affetti, l'ombra si figura . . . »[2]. Sau sublimata, geometrica reducție simbolică a lui Ion Nicodim evocînd curcubeul nesfîrșitei speranțe la orizontul luminii de aur a lanurilor de spice — al acelei eterne mediatoare între cer și pămînt — ne aduce în memorie cel mai semnificativ stil al acestui pictor, pe care l-am putut recunoaște cu incomparabilele virtuți de epură sensibilă ale desenului și culorii sale, cu înalta sa vibrație egală, în recenta expoziție organizată cu prilejul Congresului de Estetică de Dan Hăulică și Anatol Mândrescu la Muzeul de Artă al Municipiului. Sau acel montaj de imagini, folosind o tehnică mixtă modernă, și recuperînd pe planul expresiei și al unor noi relații semnificative, printr-o intensificare vizuală, secvențe culese din viața cotidiană, pe care de atîtea ori l-am întîlnit cu aceeași satisfacție vizuală și mentală ca mediu al inepuizabilelor resurse de investigare a armoniei nobile a formelor și a potenței simbolice și emotive a lumii cromatice ale unui artist ca Ion Bitzan. Cîteva din gravurile sale, cu acea la nesfîrșit dăruită inventivitate a compoziției de forme și culori într-un spațiu abstract, evocînd vitalitatea unor ritmuri esențiale, gravuri expuse nu departe, se alătură spre a ne aminti acea plină de hotărîre, mereu nouă, explorare a universului de forme prin care acest artist întruchipează — cu acel har al mîinilor românești ce-l ilustrase la altitudinea sa și un Brâncuși — o componentă deloc neglijabilă a spiritului artei contemporane, a ritmului trăirilor sale estetice. Un Mihai Horea, un Paul Gherasim, un Ilie Pavel (și cîți alții încă?) ar mai fi putut intra aici în sensul căutării de noi forme expresive, apte să urmărească acea expansiune creatoare a artei noastre contemporane, ce dă măsura spiritului acestei epoci. Căci epoci creatoare în istoria artei sînt — așa cum au demonstrat recent eminenți istorici ai artei medievale și ai Renașterii — acele epoci în care patronajul artistic — și în cazul nostru el este al spiritului ce guvernează întreaga societate — nu ajută numai pe artist să se afirme, ci îl încurajează să străbată noi drumuri, să urmărească ținte noi. Chiar dacă aceste ținte nu sînt atinse — o observație acută a lui Goethe ne amintește irecuzabil aceasta — cînd este vorba de o strădanie onestă, ea indică și taie în necunoscutul amorf o cale nouă, care, odată străbătută, va putea fi considerată drept însăși ținta atinsă.

Prin explorarea universului de semne al lumii contemporane, a ineditelor năzuințe expresive, se realiza o comunicare mai directă cu puterile înnoitoare ale tinerei generații (ale celei avînd anii de naștere în jurul anilor '40) care se află pe drumul afirmării sale, oferind de pe acum atîția buni auguri. Un pictor ca Horia Bernea s-a făcut cunoscut astfel ca o personalitate conturată, radiind virtuți regeneratoare ale destinului nostru pictural. Printr-o latură a creației sale ilustrată în expoziție de un peisaj dramatic din seria de inedită ipostază figurativă a *Dealului*, ale cărei ramificate implicații reflexive ni le dezvăluia o recentă expoziție personală — el pare să reia, pe un alt plan al spiralei evoluției — acea interioară, vulcanică ardere expresionistă a culorilor, cu un simț autentic al forțelor elementare, ce-o întîlnim la un Țuculescu (magistral revelată în expoziție prin cîteva opere din ultima perioadă, ca și într-un peisaj din 1945, cu rezonanțe din Van Gogh și goyești, ce ne întîmpină încă de la intrare) — și care prelungea o nuanță paroxistică a expresiei prezente și în culoarea lui Luchian (peisajele din Moinești) și la un Petrașcu, și care, desigur, devine relevabil și în zone mai depărtate ale picturii noastre. O componentă de sensibilitate expresionistă a viziunii picturale românești, de un timbru particular, ce se cere definit genetic în toată originalitatea lui, ar putea fi deci recunoscută în accentele vehemente și viguroase ale unui Bernea sau în cele de o feminină fantezie imprevizibilă a formelor și intensă ardere a culorilor, ale

---

[1] Dacă am căuta să distingem, în spirit dialectic, atitudinea teoretică unitară a epocii generației ce se afirma între 1954—1964, am putea-o de pildă afla în acea năzuință continuă de a înfăptui legătura cu vechile valori ale tradiției și astfel am fi tentați a o considera ca una din acele « epoci cumulative » pe care un Ortega y Gasset le teoretiza în succesiunea generațiilor. Într-adevăr apare evidentă în primele serii de opere preocuparea realizării unei omogenități între valorile moștenite și valorile proprii, ca o condiție indispensabilă a desfășurării viitoare a izvoarelor intime ale spontaneității și originalității. O conștiință surdă a necesității reafirmării unui principiu de continuitate se poate deslusi în modul de a îndrăzni al multor opere de atunci (și fără fenomenele ce îngăduie să se observe în fiecare perioadă că ceva esențial se *continuă* — așa cum arăta unul din eminenții teoreticieni ai istoriei — nu poate fi vorba de istorie). Acesta ar fi caracterul pus în evidență de o lectură verticală a operelor; dar la o considerație orizontală, epoca ar putea pretinde a fi calificată drept « eliminatorie și polemică » — dacă nu pierdem din vedere că atitudinea artistică implicată în tonul acestor opere era o reacție necesară la cea a generației precedente, generație ce prezenta tendința involutivă de a se mulțumi cu acele metode de creație ce definesc idealul confortabil al spiritului academic în artă. Prin definirea unei poziții față de această tendință, se afirmă treptat tendința compensatorie de a da o cît mai mare amplitudine de semnificații limbajului artistic — ceea ce vor realiza fără echivoc cei mai buni reprezentanți ai noii generații, în anii de expansiune ai maturității lor. În acest fel se va schița o oarecare omogenitate cu generația următoare, ce ar apare îndreptățită de a fi considerată, de data aceasta, printr-o continuitate directă, o epocă de tip cumulativ.

---

[1] Potrivit programului ei festiv, expoziția a intenționat să ilustreze și patrimoniul de artă contemporană al colecțiilor publice și de stat, urmînd deci să fie organizată, în cadrul Muzeului de Artă al Republicii, numai cu opere din achizițiile acestora. Deschizîndu-se concomitent expoziții retrospective și în alte centre culturale, extensiunea acestui patrimoniu era dintr-odată limitată. Alte limitări aveau să se datoreze inexistenței unei evidențe centrale globale (normal să includă și colecțiile fără caracter public, ca de pildă cea, destul de importantă, a U.T.C. și răspîndirea operelor în diverse sedii etc.), precum și mult prea lacunarelor achiziții de după 1965, lucru ce reflectă un sistem învechit și inoperant, ce se cere urgent revizuit (inexplicabil faptul că nici muzeele, nici critica — cuvenindu-se să asigure împreună calitatea și caracterul reprezentativ al operelor achiziționate — nu sînt aproape deloc implicate).

[2] *La Divina Commedia, Purg.*, XXV, 106—107:

După cum dorințele ne-mping
și celelalte sentimente, umbra își capătă forma.

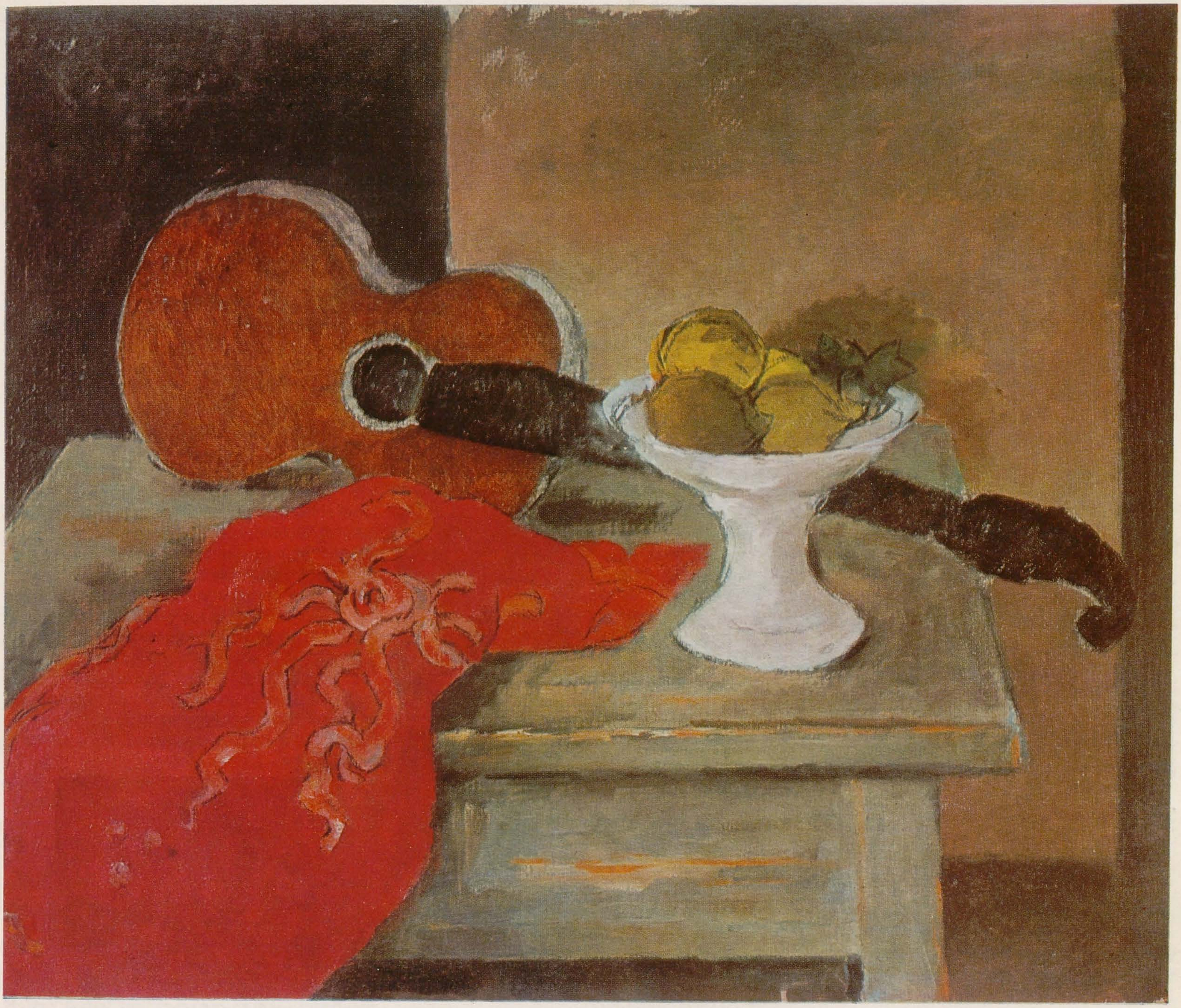
Wandei Sachelarie Vladimirescu, în imaginația de siluete eruptive și tropicale explozii cromatice — cu sondări ale unor zone de magică tensiune expresivă ale artei populare — din operele unei Mariana Petrașcu, în culoarea și ritmurile formelor unui Almășanu, în aprinderea interioară a culorilor unui Țuculescu. E încă o dovadă, pe care o aduce această expoziție, de bogăția de sensuri discernabile în peisajul artei românești contemporane, ca și a faptului că o creație puternică, atunci cînd apare, cum a fost cazul cu cea a lui Bernea, revelă totdeauna mai mult decît aportul unei personalități sau al unei generații.

Dacă acesta e itinerarul de semnificații al picturii, cel al sculpturii e puțin diferit, pașii lor dovedindu-se adesea neconcordanți. Sînt momente în expoziție în care sculptura răspunde mesajului stilistic și spiritual al picturii, alcătuind oarecum o unitate de sens. Aceste momente sînt mai numeroase, mai pregnante după 1964, în perioada precedentă multe opere recuzîndu-se cu obstinație dialogului. O inițiativă hotărîtă, închegată, a unei noi generații creatoare în sculptură, avea să se producă mai tîrziu. Ceea ce era perfect explicabil : sculptura noastră venea cu o tradiție mult mai rarefiată, asupra mediului artistic românesc în afară de Paciurea n-au acționat personalități de formatul unor Andreescu, Luchian, Petrașcu sau Pallady, capabile să revele timbrul mai profund al unei « școli românești ». Brâncuși, singurul care putea face acest lucru, cu copleșitoare evidență, trebuia să aștepte, chiar în mediul în care a lucrat, unde era favorizat de un complex de împrejurări artistice, decenii bune spre a-și impune semnificația fecundă a operei sale : cu atît mai mult aici se cuvenea o maturare din interior, care să îngăduie perceperea justă a lecției lui. Gh. Anghel avea să aducă, la un moment de tranziție, un mesaj atît de personal, constituit mai ales din imponderabile spirituale, încît înrîurirea artei lui, prea amenințată de corupție literară, va fi de alt ordin decît al fluxurilor vitale imediate. Dincolo de cîteva personalități de excepție și izolate, este o realitate că cele cîteva talente afirmate cu destulă ostentație în perioada interbelică nu izbutiseră nici pe departe a acorda sculpturii noastre ponderea semnificativă pe care încă de mult o dobîndise pictura. Un critic ca Al. Busuioceanu, care urmărise atent producția sculptorilor noștri în perioada amintită, avînd deseori prilejul să-și întemeieze o judecată de ansamblu, afirma revelator în acest sens : « Sculptura românească rămîne în generalitatea ei mai degrabă sub nivelul unei arte reprezentative. Talentele nu lipsesc poate . . . Dar lipsa lor de experiență, timiditatea, lipsa unei solide cunoașteri a meșteșugului ies la iveală acolo unde mîna meșterului are de dat forme al căror limbaj este făcut pentru mulțime și pentru durată ». Nu era inaptitudine a artiștilor, lămurea criticul, ci « o artă neîndrumată și neîncurajată », statul ignorîndu-și total « îndatoririle de neînlăturat », negîndind de loc la « organizarea și încurajarea muncii artiștilor ». O asemenea moștenire nu se putea să nu lase urme și în primele decenii după 1944, exemplul probității artistice al unor artiști din generația precedentă ca, de pildă, Medrea sau Jalea, a căror artă nu avusese asigurate la vremea primei ei expansiuni condițiile generoase ce le reclamă realizările monumentale — năzuința majoră a sculpturii — un asemenea exemplu avea să aștepte lenta ascensiune a unor noi generații, spre a da roade — roade însă ce trebuiau să implice o mutație radicală, ducînd la rezultate aproape de necomparat în spiritul lor. Desigur că redescoperirea lui Brâncuși, și, prin el, a tradiției populare și a sculpturii moderne, avea să joace un rol hotărîtor aici; într-atît, încît acțiunea lui era capabilă să obnubileze cu totul noțiunile de influență sau imitație, marele artist tinzînd să asume dimensiuni mitice, să devină la un moment dat pentru sculptura noastră mai tînără un fel de eroucitor, asemeni unui Homer pentru literatura europeană, îndreptățit, ca și acesta, la vorba sublimă a unui Goethe : « Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön » (să fii homerid, chiar și cel de pe urmă, e frumos). Dar motivul acestei mutații era în realitate de un ordin mai imediat, vital pentru o artă ca sculptura, care în altă atmosferă socială devine aproape o altă plantă. Talentele nu mai erau acum (spre a folosi tot cuvintele cu greutate ale vechiului critic) « înăbușite de condițiile grele ale vieții și slaba încurajare pe care o pot aștepta ». Într-un mediu vital pe care sculptura noastră nu-l mai încercase niciodată, era firesc să se ivească la timpul hărăzit talentele neașteptate.

Ca pe un astfel de talent saluta critica în toamna lui 1964 pe G. Apostu, un tînăr artist ce se îndreptase spre sculptură, împins de forța interioară incoercibilă a unui sentiment pentru energia volumelor în spațiu. Ceea ce trebuia să-l ducă spre forțele primordiale, elementare, ale naturii și să se manifeste firesc prin necesitatea unei sculpturi de « taille directe », artistul atacînd la început piatra, cu un sentiment smerit și aspru pentru frumusețea formelor rudimentare. Se putea citi aici un demers radical, ceea ce avea să însemne o salutară cezură implacabilă în rutina modelajului naturalist și academic. Expoziția a marcat acest moment, subliniindu-i importanța prin asocierea cu afinitățile de sentiment al elementarului din operele lui Țuculescu, larg cunoscute și celebrate tot în acel an, cu prilejul marii retrospective. Opera lui Apostu nu va întîrzia să se dezvolte cu autoritate din impulsul ei originar, amplificîndu-și și aprofundîndu-și mesajul; lemnul devenea un material preferat al sculptorului și în el imprima o rezonanță de evuri silvestre imemoriale, în care lumea copacilor umplea orizonturile vechimii (« *Acum cinci sute de ai, Numai codri îmi erai* »); căci lemnele lui aduc ceva din pulsația nodurilor de rădăcini ce biruie indiferența întunecată a geologicului sau din statura patetică a solitarelor trunchiuri gigantice, resimțite ca niște stranii personaje dintr-o arhaică mitologie, a căror viziune îți dă senzația că te afli în fața ultimilor soli ai unui de mult uitat tezaur de înțelepciune al naturii. Tensiunea dramatică a volumelor sale, Apostu a izbutit s-o facă transmițătoarea unui sunet fundamental, neîntrerupt — ca un *cantus firmus* — al acestei înțelepciuni, care ni se pare a fi sentimentul imperios al regenerării morale a omului : ritmul spiralat energic, ce se reface la nesfîrșit, parcă forînd obstinat un mediu ostil, e « îndreptățirea ramurii obscure », în fantezia silvană a *Fluturilor*; iar tema sa majoră, *Tată și fiu*, încorporează în forme plastice, primare ca înseși hieroglifele naturii, acel mit al paternității, al transmiterii unei imemoriale moșteniri, al solidarității continue a treptelor de străbuni, ce pare a fi congener cu spiritul viu al acestei culturi (de-ajuns a ne gîndi la prezența lui la Eminescu sau la Arghezi). Inspirația lui Apostu apare în aceste opere perfect aderentă la acea constantă năzuință de adevăr ce fundamenta respirația amplă, gestul grandios convingător al compozițiilor realizate la momentul 1964 : confruntarea lor în expoziție e revelatoare.

«Cioplirea» («la taille directe») a dat un impuls vital sculpturii noastre, iar piatra, atacată cu o vocație nouă de simplitate și sinteză, a solicitat mai adînc și mai convingător inspirația și a resuscitat sentimentul monumentalului și al puterii formelor simbolice, transmise și de lecția mereu vie a lui Brâncuși. Cîteva sculpturi vin în expoziție să ilustreze cu varietate acest nou simțămînt al adevărului pietrei, căreia dalta îi comunică imediat capacitatea de proiecție simbolică a emoției interioare (constituirea taberei de la Măgura poate fi corelată direct cu energicul drum rapid străbătut de generațiile tinere de sculptori, după impulsul fundamental din 1964). Iar lemnul, cum se știe, a devenit un mediu predilect — originea acestei direcții se cuvine căutată tot la Brâncuși — și pare să evoce un spațiu artistic fără soluții de continuitate, căci caracterul rustic și străvechi al civilizației noastre populare, lumea ei de simboluri adînci a izbutit să se împerecheze firesc (și ceva similar e sesizabil și în unele tendințe ale tapiseriei) cu elaborarea cultă, meditată, a formelor. În acest sens, *Victoriile*, *Porțile* și *Păsările* lui Ovidiu Maitec ni se par exemplare : ele au, savant meditată, o forță emblematică, în sensul strict, originar al cuvîntului, căci se încadrează în orice mediu ambiant, cît de prețios, ca o formă dotată cu energia de a-și afirma o mai înaltă valoare, pentru că e aptă a declanșa acea memorie mitic-simbolică a evenimentelor originare ale miraculosului destin al omului în univers.

Toată această fundamentală experiență a sculpturii în cultivarea cioplirii directe, cu un renăscut sentiment al formelor elementare, contribuia la o mutație cardinală și în sculptura modelajului, care regăsea și ea sentimentul esențial al energiei expresive a volumelor — inseparabil de limbajul genuin al sculpturii. Prin aceasta se regenera și simțul monumentalului — regenerare prefigurată în vehemența volumelor unui Naum Corcescu, ce trece dincolo de naturalismul descriptiv al formelor — elocința romantică aflîndu-și sunetul ei autentic, gestul convingător, prin concentrarea energiilor spre timbrul esențial inte-

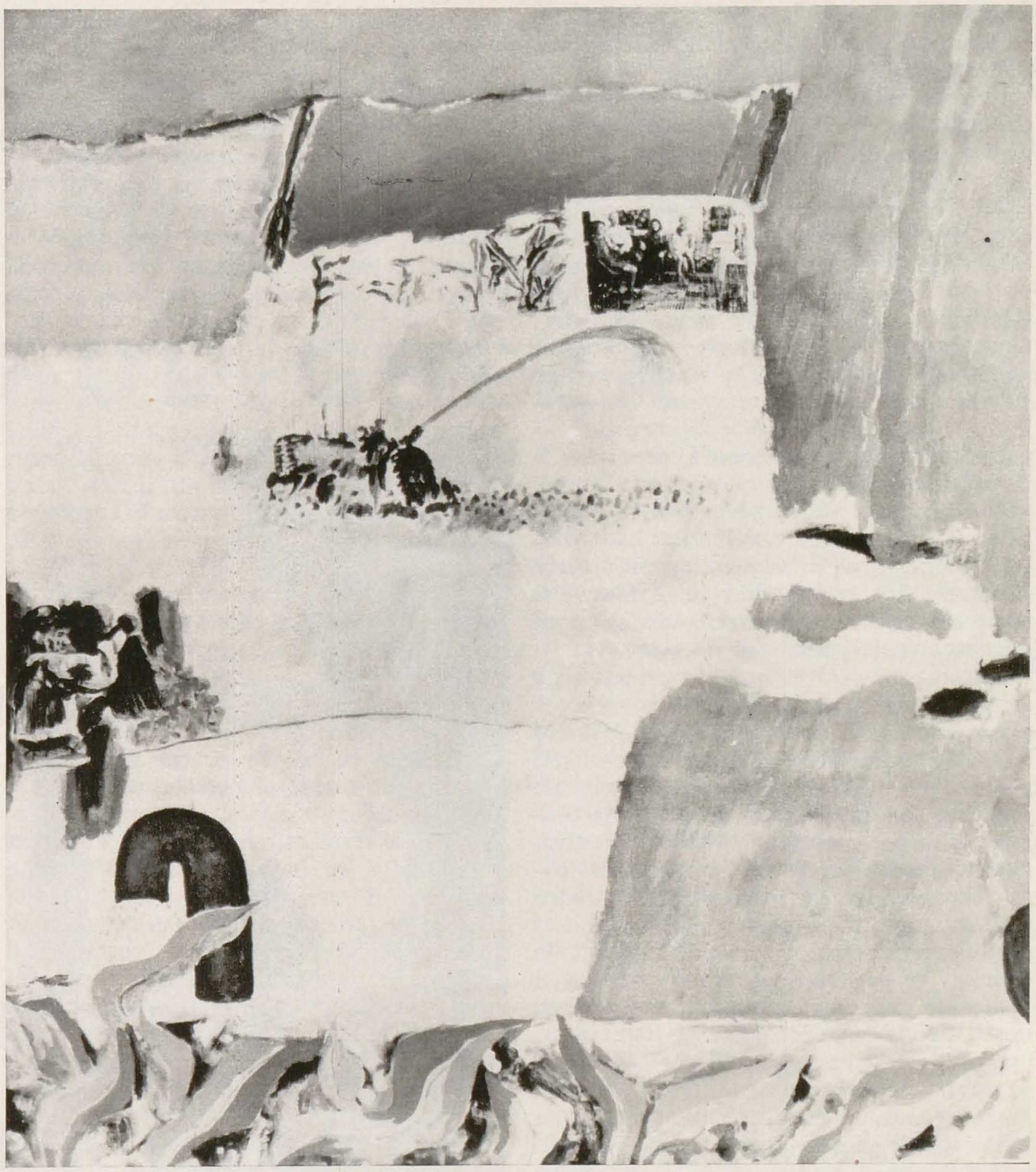


rior — lucru pe care-l realizează în variate ipostaze temperamentale — sculptori ca Mircea Spătaru, Constantin Popovici sau Paul Vasilescu. Dacă ne reamintim cele patru mari neajunsuri ale viziunii monumentale tradiționale (viziune solemnă, exterioară, comportînd distanță și lipsă de dinamism genetic) — am putea descifra în cîteva opere conștiința necesității ieșirii din aceste impasuri, ca și încercarea de a se imagina o soluție (soluție mai puțin radicală decît cea — lung meditată — a lui Brâncuși, pentru care problema elaborării unui nou concept al monumentalului nu se putea să nu fie o problemă centrală). Expoziția a ținut să marcheze asemenea preocupări. Interesantă e, în această direcție, schițarea unei noi atitudini față de evocarea marilor figuri istorice, atitudine în care ni se pare a regăsi ceva dintr-un spirit al istoricității de pure esențe populare și romantice — ilustrat la noi de un Eminescu, numai, și de un Iorga. Nu-ncape îndoială că s-a simțit cît de cît limpede necesitatea eradicării convenționalităților declamatorii, vulgarizării pozelor eroice, vacuității scenice a gesturilor, înțelegîndu-se de asemenea prea bine că nu se putea recurge la soluția unor mixturi stilistice, mai mult sau mai puțin congruente, de tipul Mestrovici. O lecție a transfigurării plastice a sunetului interior convingător se afla în sculptura lui Gh. Anghel. Ea ar putea fi invocată ca o tradiție a purității expresive, în spiritul căreia generațiile mai noi aduceau, ca Mircea Spătaru, în *Horia*, prezent în expoziție, sau în mai sus amintitul *Bălcescu*, un ton personal și un patos al tensiunii lăuntrice a formelor, o finețe a aluziilor și a nuanțelor ascetice, sau, ca Paul Vasilescu, neașteptate soluții de ingenuitate, *Mircea cel Bătrîn* al său fiind în acest sens de o mare complexitate expresivă, asupra căreia merită a zăbovi. În evocarea figurii acestui domnitor care rămîne în tradiția noastră istorică — așa cum, cel dintîi, arăta Eminescu — un simbol al năzuințelor de neatîrnare și care, iconografic, ne e prezent în memorie prin bizantina frontală efigie de mare feudal de la Cozia — sculptorul a pornit evident de la imaginea « moșneagului », « atît de simplu, după vorbă, după port », din *Scrisoarea III-a*, dar, cu uimitoare intuiție, a mers mult mai adînc în miezul viziunii eminesciene. Căci Eminescu absorbise o ancestrală viziune populară, care nu era în fond decît expresia unei naturale comunicări umane învingînd convențiile aulice și ierarhice: domnitorul nu e un stăpîn care stă dincolo, izolat ca un basileus bizantin într-o consangvinitate divină. Altul e orizontul proiectării sale: « Ce vrednic și cu vîrtute Român a fost Măria Sa ! » . . . (Eminescu). Cînd e « brumăriu », el poate fi craiul din *Călin Nebunul* care « iese sara'n prispă să stea cu țara de vorbă » sau poate fi, cu simț adînc al umorului popular — pe care-l avea și Creangă — arătarea năzdrăvană din *Miron și frumoasa fără corp*:

« Iată vine și-mpăratu-i/Ce zîmbea cu mutră hîtră/ El la mers cam legănatu-i . . . ». E mult mai mult aici decît un sentiment al burlescului, figura hîtră a bătrînului e cea a purtătorului unei înțelepciuni gnomice — romanticii germani cunoșteau aceasta — ea contopește, într-o arhaică tipologie indoeuropeană — pe erou, mag, rege și profet. *Mircea cel Bătrîn* al lui Paul Vasilescu e această străveche figură ce-a supraviețuit în memoria milenară a poporului nostru și ale cărei esențe au fost înțelese și sublimate de geniul lui Eminescu ; ea se întîlnește cu figura mitică a « șugubățului divin » (« der göttliche Schelm »), care e unul din arhetipurile ființei primordiale responsabile de creație și civilizație, o făptură adamică sau prometeică: printr-un fenomen familiar culturii literare și artistice, un « topos » se contopea astfel cu un « arhetip ». Relația cu originile nobile și adîncurile insondabile ale unei asemenea inspirații e desigur responsabilă de forța genuină nescăzută în construcția figurii și în modelaj, capabile a compune, la orice schimbare a punctului de viziune, o altă atitudine și o altă expresie, ca și cum personajul și-ar povesti singur fabulosul ființei sale, ce pare venind dintr-o eră mitologică, ieșind dintr-o pădure nesfîrșită, cu o pelerină dintr-o materie insolită, ca o fluentă scoarță de copac încremenită în volburile ei. Silueta, cu o curbură ușoară, pare într-un echilibru fragil, dar gestul brusc de sprijin pe spadă e atît de imperios încît sugerează o fermitate de alt ordin decît cel contingent. Modelajul, deși realizat peste tot din volume și concatenații energice (evocînd vigoarea ritmurilor tumultuoase, ale modelajului sculpturii romantice — un Fréault, Barye, un Daumier — în perfectă consonanță cu acea, prezentă aici, infuzare de nouă substanță simbolică unor vechi teme, și ea tipică spiritului romantic), nu disimulează, ci, dimpotrivă, subliniază exiguitatea forței fizice a personajului. Însă toate aceste debilități sfîrșesc, prin acumulare și ostentație, a impune un efect paradoxal, de inflexibilă forță supraumană, căci potrivit observației, de adînci reverberații, a lui Pascal, « toutes les faiblesses très apparentes sont des forces ». Rotind privirea în jurul feței, aceasta pare a-și dezvălui mereu o nouă expresie fizionomică : cînd cea a figurii bărboase impetuos avansate a unui profet michelangiolesc (Iezechiel sau, mult mai apropiat, Sf. Petru din « Judecata de apoi »); cînd cea de seninătate înțeleaptă, sau de solemnă siguranță regală; de șăgalnică bonomie familiară; de iritare arțăgoasă sau de scrutare premonitivă. Toată această mobilitate expresivă alcătuiește o țesătură de aluzii ce se condiționează mutual, generînd, din nou, un efect paradoxal. Menținerea imaginii într-o ambiguitate a sublimului și clovneriei, pe care atît de mult o admirau romanticii la Shakespeare și Cervantes, și pe care un Hoffmann o mînuia cu dexteritate, e implicată aici. Opera e evident realizată ca un *severe ludere*, accentul fiind mutat continuu cînd pe *severe*, cînd pe *ludere*. Metoda, ușor de recunoscut, este cea a ironiei romantice: contrariul persiflajului și frivolității, aceasta e profund serioasă, fiind « pură anagramă a naturii » (Jean-Paul) sau « bufonerie transcendentală » (Schlegel). Unul din principalele ei demersuri, simularea sacrilegiului, are funcția de a aprofunda respectul, de a-l face mai pur și mai spiritual [1]. În ultima analiză, e o metodă de creație ce urmărește o revocare continuă a dogmatismului staționar, o smulgere din impasurile paralizante ale poncifurilor, ale solemnității emfatice sau austerității ipocrite, consolidînd rezistența față de facilitățile patosului și de unilateralitatea spiritului. Iată fundamentele seducției acestei opere, gravitatea angajării sale, pe care numai spiritele superficiale și filistine o pot trata cu suficiență persiflantă, ca pe un *capriccio* estetic. Limbajul ei, departe de plicticoasa solemnitate grandilocventă, are un ton de familiaritate, căci pare țesut din populare esențe paremice, și e capabil de a conferi și asigura popularitate unui monument cu adevărat integral, căci în sensul total al termenului, *monumentum* nu e numai semn de recunoștință, ci și solicitare a gîndirii (rădăcina lui « moneo » fiind « men », a gîndi), resurecție a amintirii. A unei amintiri care e în măsură — cum ni se dezvăluia limpede mai înainte — să meargă mai adînc, pînă la regeneratoarele straturi arhetipale ale ființei noastre. Putem recunoaște în această sculptură, cu a sa seducătoare virtuozitate și în același timp străvezie complexitate de relații, operă a unui reprezentant al tinerei generații de artiști, același program necesar al unei viziuni sincere și anti-retorice, cu care începeam acest itinerar, arătîndu-l ca al doilea impuls esențial al evoluției artei în acești ultimi douăzecișicinci de ani. În afară de rostul dialectic ce i-l subliniam, un asemenea demers mai e în măsură să dezvăluie, fără ostentație orgolioasă, în cuprinsul istoriei recente a artei noastre, prezența constantă a unor dimensiuni dincolo de estetic a artei, funcția ei vitalizantă. De vreme ce-și propune mereu să ne disloce din confortabilele și anihilantele habitudini vizuale și mentale, arta poate asuma, pe lîngă funcția ei generală de a întrupa idealurile noi, și o funcție mai imediată, fiind în măsură de a ne salva de imperceptibila metamorfozare în automate acționînd mecanic și a ne readuce continuu în fluxul generos al mobilității și sensibilității vieții. Căci e un adevăr adînc, nu o simplă metaforă, afirmația lui Goethe — pentru care arta era intensificare a vieții, așa cum ea este și în gîn-

[1] O analiză filosofică a ironiei, ca cea a lui Vladimir Jankélévitch (*L'Ironie*, Paris, 1936) pune în evidență, printr-un vast examen al surselor, asemenea implicații.

direa unei glorioase școli de istoria artei — că o operă *nouă*, care ne întîmpină cu ineditul ei, contemplată cu reculegere, creează în noi un nou organ. Artistul capabil de totală sinceritate și lealitate, care ajunge să pună mai multă semnificație în opera sa decît dorea el însuși, poartă în suflet mai mult decît propria lui artă. Deoarece el se află unit, prin creație, cu forțele fundamentale al vieții. « Artistul care creează mînat de simțul estetic — ne-o spune autoritatea unui Curtius — ajunge totdeauna să creeze mai mult decît pură frumusețe ». Și, în consecință, el oferă mai mult decît o invitație la plăcerile tihnite ale contemplației, deoarece suscită în noi sentimentul activ al datoriei față de desăvîrșirea noastră interioară, ce e un semn al ascensiunii umanității. Deoarece pot fi implicate într-un asemenea fundamental proces spiritual — dincolo de simplul mesaj artistic — operele generațiilor ce au izbutit să dea o structură coerentă ultimelor decenii ale artei noastre, conferă încă o semnificație, superior educativă, prezenței și dialogului lor în această expoziție. Expoziție ce li se datora, ca omagiul cel mai simplu și firesc al unui efort, care știm prea bine că nu-și caută mulțumirea decît în purul gest de a fi întîmpinat. În fond, artistul nu creează niciodată în speranța vreunei răsplătiri — erau prea în măsură să știe acest lucru, cînd îl afirmau, un Gustave Flaubert sau un Thomas Mann. Ci el se simte răsplătit cînd opera lui e cunoscută, considerată cu seriozitate și confiență. Indiscutabil cea mai pură și înaltă întruchipare a poeziei ce-a fost hărăzită acestei planete, Mozart, către sfîrșitul prodigioasei sale cariere publice de virtuoz și compozitor, nu declara, covîrșit de emoție, că adevărata, cea mai răscolitoare răsplată — putem aminti noi aceasta, cu o reflectată ironie după clamoroasele pagini de mai sus — o aflase într-un *stiller Beifall*, într-o « reculeasă aprobare »?



După atît de mult despre artă, se cuvine și puțin despre critică. Lucrul care a justificat și, s-ar putea spune, a reclamat această expoziție-eseu, a fost, fără îndoială, existența unei perioade de timp ce făcea posibilă sesizarea unui nex istoric, a unei unități de sens. Trecerea a cinci luștri (și *lustrum*, perioadă de cinci ani, era, într-o străveche tradiție europeană, cea a trecerii în revistă, a bilanțului) îngăduie definirea aporturilor specifice ale generațiilor, avînd în vedere că un răstimp de aproximativ cincisprezece ani trebuie luat în considerare între datele de raliere ale acestora. Problema ce se punea imediat după aceea era adoptarea celei mai potrivite metode pentru demonstrarea vizuală a contribuțiilor ce defineau profilul particular al generațiilor. Prezentarea unei suite de personalități artistice, grupate pe vîrste și momente, n-ar fi fost nicidecum aptă să sugereze o problematică specifică, să ofere o imagine a impulsurilor interioare ce au structurat un moment, o epocă. S-ar fi ajuns la o juxtapunere ce n-ar fi putut evita haosul. Pe cînd o ascultare, atît verticală cît și orizontală, a vocilor generațiilor, era singura în măsură de a duce la descoperirea unei unități de sens, a acelui sistem ideal unitar de forme diverse ce constituie « stilul » unei faze istorice. În felul acesta, succesiunea momentelor individualizate, deci capabile a-și impune accentul lor istoric, putea dobîndi acel ritm ce transformă succesiunea cronicărească, de tipul « panorama », în istorie.

Expoziția a urmărit deci o definire a personalităților în însuși procesul de definire a fazelor istorice reprezentînd aportul generațiilor. Dar toată această operație a presupus angajarea unui simț critic al valorii estetice. Orice întreprindere de istoria artei ce nu ajunge, prin complexul de relații pe care-l propune, la afirmarea unor atari valori, rămîne la jumătate de drum, sau cade în afară — ca o contribuție auxiliară — sau sfîrșește într-o confuzie uneori jignitoare prin cacofonie. Aceasta înseamnă, răspicat, că însăși claritatea expunerii istorice — cînd ai de-a face cu documente de tipul operelor de artă — este rezultatul exercitării simțului critic al valorii estetice a acestora[1]. Bineînțeles, calificarea ca artă nu se face în mod total, absolut, căci e vorba totdeauna — cum amintea de atîtea ori Croce — de o calificare *a potiori* nu *ab integro*, cu alte cuvinte, ceea ce se efectuează e o operație de clasificare. Urmează de aici că sînt vizate și acele opere ce pot interesa eventual numai fondul istoriei gustului — inseparabil de înalta creație artistică, așa cum e literatura de poezie — însă și în acest caz e necesară o discriminare între operele ce ilustrează o orientare de gust printr-o invenție artistică sinceră, plină de prospețime, și cele ce nu sînt decît reziduuri sau degenerări produse de o parazitară trîndăvie a spiritului.

Prin urmare, prima operație ce s-a impus, dictată de însuși procesul interior al oricărei încercări de istoria artei, a fost cea de selecție, de clasificare a operelor. În cazul unei expuneri scrise discursive, acest proces poate apărea eventual mai explicit, însă, oricum, ceea ce timpul împinge spre uitare, nu va intra decît cel mult ca referință antitetică. Cînd e vorba de o expoziție, operele alese vorbesc însă, atît prin elementele lor, cît și prin relațiile în care sînt situate, despre ceea ce, și pentru ce, a fost lăsat deoparte, ca și despre ceea ce li s-ar putea eventual asocia.

[1] Cf. în acest sens, ca o concluzie a tradițiilor disciplinei, recent și *The Ways of an Art Historian* (Address of K. Clark to Washington's Cosmos Club) în *The Connoisseur*, dec. 1972.

Cel care nu distinge tăcerile și reverberațiile ce însoțesc un sunet, acela n-a sesizat însăși calitatea sunetului respectiv.
Un ritm al succesiunii generațiilor apare mai clar după individualizarea fiecăreia în problematica și năzuințele ei, în raporturile-i dialectice. O asemenea individualizare a fost obținută prin metoda raportării unei opere la alta, prin punerea în relație a operelor, descifrînd acele elemente de limbaj care își răspund. E ceea ce colegul Dan Hăulică numea, subliniindu-i prin repetare importanța, *lectura* operelor și e o datorie a aminti aici inițiativa și sagacitatea sa în această operație de sesizare și clară definire a relațiilor semnificative, în relevarea liniilor de structură — putîndu-se afirma că această expoziție îi datorește claritatea discursului ei. Un discurs rațional, care a reușit să evite însă rigidizarea și generalizarea subtilităților limbajului formelor, tocmai prin menținerea acestor corespondențe în limitele riguroase ale elementelor de esență artistică, ale celor ce definesc mesajul specific al operelor.
« Lectura » pe care expoziția a propus-o s-a străduit să ofere acele sensuri capabile de a expune structura semantică generală, însă fără îndoială că această analiză putea fi dezvoltată, și neținîndu-se seamă, la nevoie, așa cum s-a procedat, de prejudecata granițelor artizanale, și alte corespondențe semnificative, alte leit-motive revelatoare ar fi putut amplifica dimensiunile interioare ale artei noastre contemporane (am semnalat de pildă acel leitmotiv expresionist). Cu un număr sporit de opere și cu putința de a extinde peisajul la teritoriile fructuos exploatate de artiștii noștri în ultimul deceniu (și, în acest sens, expozițiile organizate cu prilejul Congresului de estetică, din septembrie 1972, trebuie avute în vedere ca un complement necesar ilustrării acestor douăzeci și cinci de ani de artă românească, evident imposibil de cuprins în complexitatea lor, în limitele restrînse ale spațiului expozițional avut acum la dispoziție), o asemenea metodă de lectură, aplicată și unor limbaje în aparență eterogene, și-ar fi dezvăluit poate și mai spectaculos eficacitatea euristică. Ar fi fost descoperit astfel, de pildă, faptul că răspunsul la unele din problemele majore, ridicate conștiinței morale de progresul tehnic al civilizației actuale, e un răspuns formulat în cele mai moderne forme ale expresiei plastice, care însă se integrează unor constante spirituale expresive denotînd înrădăcinarea în tradiție. Căci valoarea unei astfel de « lecturi » rezidă în faptul că folosește, în concretețea ei, vechea metodă ermeneutică: sensurile operelor sînt demonstrate cu ajutorul contextului, ele sînt revelate prin constanta raportare la întregul din care sînt parte organică, în același timp întărind unitatea de sens a acestuia, într-un continuu iluminant « cerc al înțelegerii ».
Înțelegînd să ofere și o inițiere, pentru privitor, pentru noul « lector », o expoziție astfel organizată (de altfel în spiritul unei moderne tendințe muzeistice) acordă și încercării critice o nouă prospețime și o nouă tensiune interioară. Deoarece criticul se află astfel în situația de a mînui direct materialul său — operele de artă — fără intermediarii falacioși ai fotografiei și memoriei — și, mai mult încă, de a evita intelectualizarea *a posteriori*, căci el are prilejul să se exprime prin chiar elementele intuiției sale, reducînd la minimum capacitatea alienantă a cuvîntului. Opera se oferă în realitatea ei concretă, imediată, și ai senzația că singură își pronunță sensurile. În totala, practic inepuizabila sa capacitate energetică, putînd eventual radia în cele trei dimensiuni ale timpului, o simți mai mult decît ca un microcosm, ca un adevărat *microeon* (spre a folosi o inspirată formulă a lui Walter Benjamin). Lucrînd astfel cu operele, ai în același timp senzația realizării acelei « relații nemijlocite intime și pline de viață », pe care Curtius o socotea drept specifică studiului « textelor », și constituind marele avantaj al istoriei literare față de istoria artei. Și, într-adevăr, operele se oferă în această împrejurare ca niște *texte*, ca niște, etimologic vorbind, adevărate țesături, ale căror fire și noduri și canavale se disting de la sine, chiar și subtilul, apărînd nu ca o argutie suprapusă, ci — spre a ne menține în același cîmp etimologic — ca firul de dedesubt, descoperit printr-un gest spontan de familiaritate cu laturile ascunse ale meșteșugului. Un alt avantaj al studiului pe « texte », subliniat tot de Curtius, e indiscutabil faptul că realizează mai tangibil acel « prezent atemporal », ce îngăduie sesizarea fluxului continuu al trecutului în prezent, acesta din urmă descoperindu-se evident drept ceea ce a fost totdeauna: permanentul atelier al tradiției. În acest sens, acele elemente ce apăreau deseori — cum notam mai sus — ca trimițînd la matca sensibilității românești, sînt înseși ale operelor, nu ale unei demonstrații exterioare. Este adevărat că iruenta capacitate de a se universaliza a limbajului artistic, « planetarismul » său, apare azi ca un lucru evident. Eroarea constă în a crede că aceasta duce la anihilarea expresiei specifice. Așa cum « personalitatea » a fost o cucerire tîrzie a umanității, trebuind atîtea secole pînă ce un poet s-o proclame « bunul suprem al copiilor pămîntului », la fel « personalitatea colectivă » e o cucerire și mai recentă, pe care, numai iluzionîndu-ne, cum alții s-au iluzionat și relativ la cealaltă, o putem considera la crepusculul funcției sale civilizatoare. Cine ascultă nemijlocit limbajul operelor de artă, — așa cum expoziția, prin metoda ei, propune necontenit — va înțelege că, oriunde, acest sunet poate fi sesizat încă puternic. Autentica expresie universală poartă în ea armonia acestor două voci ale conștiinței umanității de azi: cea a personalității individuale și cea a personalității colective.
În ultima analiză, mînuirea operelor înseși cu darul lor de a se oferi cu o pluralitate de sensuri, ca și structurarea unui « discurs » din acele elemente ce se dezvăluie mai expresive nu în sine, izolate, ci prin repetată confruntare, în contextura lor, un asemenea procedeu se dezvăluie pe parcurs a nu fi decît cel pe care psihologia recentă l-a descris ca metoda genetică a oricărei opere de artă — de fapt a oricărui produs al spiritului, — constînd din mecanismul «making and matching»[1]. Un asemenea travaliu (și cel care scrie poate invoca și experiența de acum cîțiva ani a expoziției « Luchian înnoitorul ») îți oferă senzația vitalizantă de a acționa într-un mediu spiritual omogen, neviciat de discontinuitatea cunoscută a straturilor experienței omenești. Căci, refăcînd similara operație asupra formelor naturale efectuată de artist, el constă de fapt într-o intensă și pasionantă contemplație a materialului inexhaustibil al formelor artistice. Ceea ce ne conduce la luarea în considerație a unui aspect esențial al oricărei încercări critice de istoria artei, și anume « subiectivitatea ». Termenul, inevitabil, deoarece cel mai propriu în acest context, nu poate trece fără o explicație. « Subiectivitatea » aceasta trebuie înțeleasă nu în sensul comun de « arbitrar », de « capriciu al momentului » — ci în cel filosofic, de « procedeu speculativ » pe care Hegel îl opunea « rezonării »: în termenii logicii sale dialectice, subiectivitatea e adevărata formă a obiectivității, căci în procesul autoconștiinței și al cunoașterii adevărului, forma autentică a realității ajunge concepută ca subiect. Dar această « subiectivitate » a procesului cunoașterii dialectice dobîndea adevărata ei valoare prin desprinderea, efectuată de gîndirea marxistă, de pe planul metafizic și situarea în totalitatea complexă și antagonică a realității istorice. Deci nu e vorba aici de o falsă subiectivitate, ci de cea reală, necesară, ce coincide cu adevărata « obiectivitate », constituind metoda intrinsecă a ceea ce în noua concepție despre istorie, dezvoltată, dincolo de Schelling, din hegelianism, se înțelegea odată prin « intuiție intelectuală ». Pe urma acestei inerente « subiectivități », rămîne (spre a aminti o vorbă a lui Panofsky) « binecuvîntarea și blestemul » (« der Fluch und der Segen ») oricărei interpretări de istoria artei faptul că obiectele artistice nu pot renunța niciodată la pretenția de a fi considerate într-un mod care să nu fie simplu istoric. E ceea ce arătam mai sus prin necesitatea simțului valorii estetice a acestor obiecte ale interpretării. Exercitarea acestui tip sui-generis de eseu istoric e departe de a acorda satisfacția palpabilă oferită de ceea ce se înțelege prin studiu istoric « pozitivist », acea pasionantă activitate a memoriei și inteligenței comparabilă cu cea a unei operații detective, care constă în aserțiunea demonstrativă a unor date incontestabile. Interpretarea de istoria artei, rezultînd din exercițiul mai mult sau mai puțin condiționat al spiritului critic al valorilor artistice, cu conștiința capacității lor polisemantice, rămîne mereu deschisă, ca o făgăduială făcută unei viitoare interpretări. E sentimentul cu care organizatorii acestei expoziții au lucrat și e spiritul în care ei o propun. Strădania deștelenirii unei căi, echivalînd cu însăși ținta atinsă — spre a repeta adîncul adevăr al sus-amintitei maxime goetheene — e vorba, în ultima analiză, de o invitație la drum.

THEODOR ENESCU

[1] Cf. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1962, pp. 62–63, 148–160 etc.

Cu ocazia sărbătoririi sculptorului Gheza Vida — la aniversarea vîrstei de șaizeci de ani — în sălile Muzeului județean din Baia Mare a fost organizată o amplă expoziție cuprinzînd un număr de 25 de sculpturi (10 martie — 3 mai).
Pe lîngă lucrările mai vechi (Răscoala, Femeie purtînd o greutate, Țărancă odihnindu-se, Miner lucrînd), *au fost expuse sculpturi realizate în ultimii ani* (Fata pădurii, Omul nopții, Omul dintre focuri, Omul apelor, Sfatul bătrînilor, Amintiri din copilărie etc).

SCULPTORUL GHEZA VIDA

« . . . aluatul din care am fost zămislit eu și neamul meu era tare ca piatra din Munții Maramureșului », citim în memoriile de război ale lui Gheza Vida, cuprinse în culegerea «Voluntari români în Spania». Cu greu s-ar putea găsi o mai bună explicație generală pentru întreaga existență a artistului care — la 28 februarie — și-a sărbătorit a șaizecea aniversare. Abordarea creației lui «pe capitole» — «viața» și «opera» — conform monografismului tradițional ar fi, de la început, semnul unei evidente neînțelegeri; presupunem că această creație poate fi urmărită numai luîndu-se în considerare ceea ce Ortega y Gasset înțelegea prin complexul de acțiuni și atitudini denumit *a trăi «în formă», a exista cu stil.*

Observăm că ideea existenței artistului, concepută ca «operă de artă» — idee mai veche, nu numai a secolului trecut, zgomotos și divers repusă în circulație de avangarda cea mai actuală — își găsește verificarea în persoana lui Gheza Vida cu o exemplară coerență. Toate îndeletnicirile și ocupațiile sale fac dovada *unității de gîndire*, chiar și cele care, la o privire superficială, atentă la spectaculosul exterior ar apare drept curiozitățile și hobby-urile artistului — celebra seră cu cactuși, inepuizabil «depozit de forme», neostenitele drumeții în zona de predilecție, Maramureșul, adevăratul lui «pămînt anteic».

Într-o vreme în care fenomenele de înstrăinare, de alienare artistică, sînt destul de numeroase, această remarcabilă unitate vine fără îndoială dintr-o *dezvoltare firească*. Egal cu sine în datele esențiale, Gheza Vida este un *om al unui anumit loc*, este «înrădăcinat», este depozitarul unor recunoscute calități temperamentale și morale.

S-a remarcat deja că, în rarele ocazii în care consimte să vorbească despre sine, Vida nu spune «sculptez», ci «lucrez». Să încercăm să vedem în aceasta nu o explicație ce ar ține de așa-numita «modestie a artistului», ci de o îndelungă cumpănire, semn al concepției ce-i prezidează arta.

O unilaterală luare în considerare — numai aceea legată de filonul folcloric și de meșteșugul popular, astfel încît prin anii '50 s-a scris despre el ca despre un «țăran autodidact» (sic !) — a omis aportul pe care l-a avut educația «de specialitate» (lecțiile cu Alexandru Ziffer, la Baia Mare, cursurile de la Școala superioară de arte frumoase

din Budapesta). Alături de expresionismul său funciar, o altă constantă a artei lui este menținerea unei concepții de *cioplitor* în lemn. Extrem de rari sînt, azi, sculptorii care, deliberat « programatic », folosesc atît de puține unelte (doar securea, dalta).

Prin această alegere, Gheza Vida stabilește, de la început, o diferență netă între virtuozismul tehnic și dezvoltarea artistică, face imposibilă confuzia lor. În cadrul unei civilizații a lemnului, cum este cea de la care se revendică arta lui, pe lîngă controlul complex al tehnicii cioplitului (cu gradele « meseriei » propriu-zise, pînă la măiestrie) intervine și relația cu materialul care întotdeauna « conține » indicații și contraindicații estetice (sau, cum spunea o etnografă germană, Grete Dircks, referindu-se la cioplit, « modelul primește de la material inspirația și rămîne constrîns în el, motiv și material alcătuiesc un acord armonic »). Deplina înțelegere a acestei duble legități îl conduce la o expresie laconică, la o tăietură amplă, în suprafețe largi. Cele scrise de Eugen Schileru în catalogul « personalei » din 1958 — « În sculptura lui Vida simplificarea, prescurtarea, stilizarea echivalează cu condensarea de forță expresivă » — rămîn, și pe mai departe, adevărate.

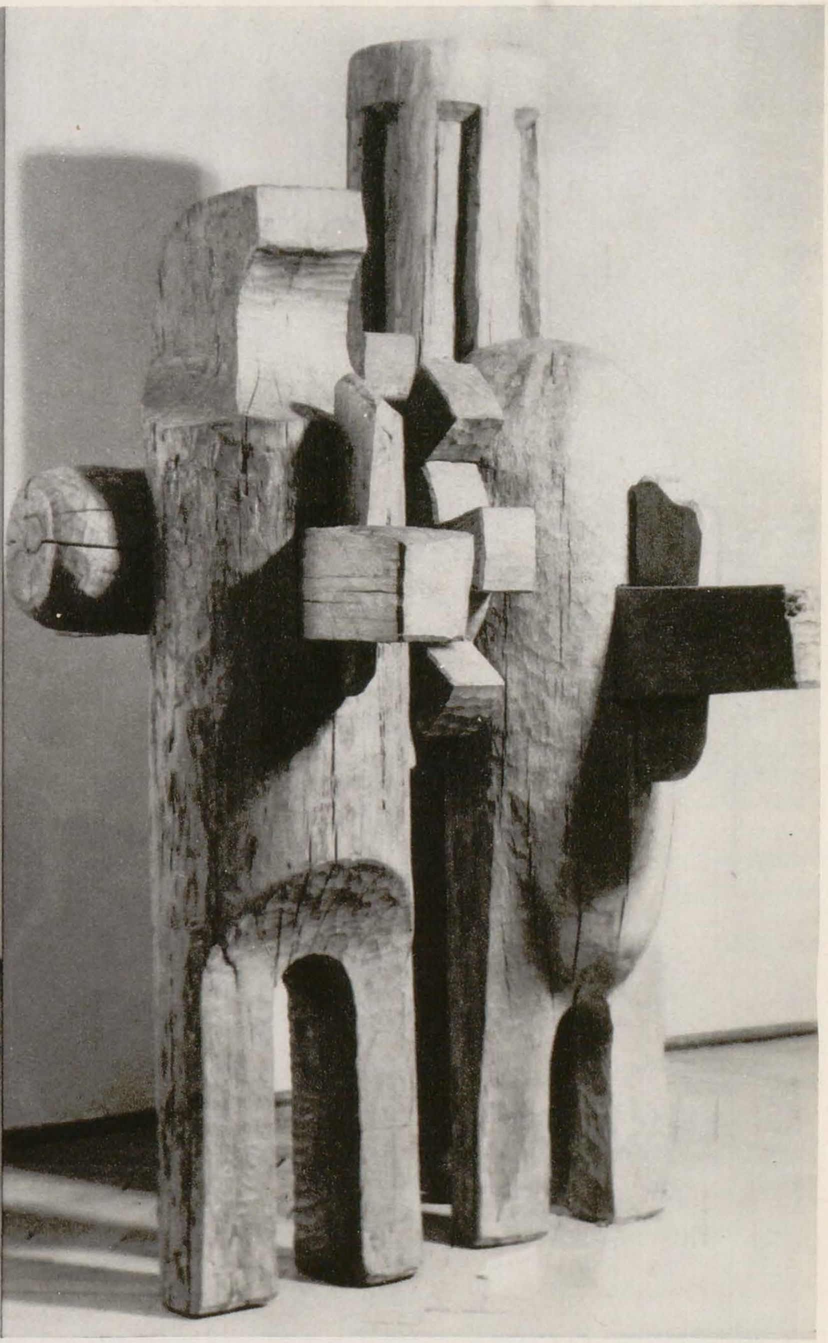
De numele lui Gheza Vida sînt legate impunătoare ansambluri sculpturale cu destinație comemorativă (Carei, Moisei); vor urma monumente închinate lui Gelu, lui Horia. Evitînd să repetăm lucruri cunoscute — căci creația lui Vida este dintre cele mai adînc intrate în conștiința publicului — să subliniem modul în care artistul înțelege să abordeze într-o serie de lucrări *(Varvara, Zîna minelor, Priculiciul, Omul nopții, Vîlva minelor, Ziua între focuri)* o substanță folclorică.

Vida « dă corp » acestor plăsmuiri folclorice — unele nici nu au corp: *Vîlva minelor* este un « negativ » de siluetă feminină — atingînd, pentru acea colectivitate, stadiul anterior activității artistice propriu-zise și care, se știe, este creația de simboluri; acestea « funcționează » ca niște standarduri, convenții dictate și păstrate de colectivitate: ele trebuie considerate simboluri *integrative* și *anterioare existenței semnelor lor*. Tocmai contactul cu acest stadiu dă alura lor « primitivă », care nu este nicidecum « împrumut formal ». Este de observat, de asemenea, coexistența artisticității lucrărilor lui cu un conținut pre-artistic (ceea ce ține și de o manevrare cu scop « funcțional »), în ambianța casei și atelierului său tonul particular fiind dat de o serie de mobile și ustensile pe care artistul le cioplește ca pe niște sculpturi — ele neavînd legătură cu obișnuitul « bricolaj casnic » — și în care investește, uneori, un conținut umoristic.

La « imaginea totală » a creației lui Gheza Vida participă în egală măsură și acțiunile militantului politic și ale animatorului cultural.

În acest fel se « compune » generos o personalitate exemplară, într-un sens al armoniei calităților.

MIHAI DRIȘCU



Eustațiu Stoenescu face parte dintre acei artiști care apar spectaculos, strălucesc ca un astru și se sting brusc în uitare. Biografia sa dispare în umbra operei care i se suprapune și care-i consolidează în epocă un prestigiu crescut cu fiecare expoziție prezentată publicului bucureștean, parizian, venețian, londonez, genovez sau american. Considerat unul dintre marii portretiști ai vremii, elogiat de unii, contestat de alții, Stoenescu nu a trecut prin viață fără a atrage atenția asupra sa.

S-a născut la Craiova, la 14 mai 1884, ca fiu

EUSTAȚIU STOENESCU

al unei familii înstărite, ctitori de biserică, cu veche tradiție culturală. Întîlnirea, la vîrsta de cinci ani, cu portretistul francez Durangel (pripășit la Craiova) este, pentru copilul sensibil la farmecul culorii, de neuitat. Mai tîrziu, la 13 ani, în 1897, cu prilejul unei călătorii la București, unde vede o expoziție Grigorescu, capătă convingerea că întîlnirea cu pictorul francez nu fusese o simplă întîmplare amplificată de imaginația sa de copil, ci momentul unei tulburătoare descoperiri: vocația. După o serie de lecții luate cu un modest profesor din Craiova, Rădulescu, în 1900 ia drumul Parisului. Entuziasmat de Expoziția Universală, își petrece timpul la Salon, în muzee și expoziții. Se decide să rămînă la Paris, unde va sta în gazdă la mama lui Nicolae Titulescu, stabilită acolo pentru a supraveghea educația fiului său, cu doi ani mai vîrstnic decît Stoenescu. Frecventează mai întîi cursurile Academiei Julian și apoi ale Școlii de Arte frumoase. Sub îndrumarea lui Jean-Paul Laurens lucrau atunci și Ressu și Steriadi, însă, dintre ei, singur Stoenescu a fost remarcat de maestru și astfel a început să ucenicească în chiar atelierul acestuia de la Dépot des Marbres. Stoenescu a stat în preajma lui Jean-Paul Laurens pînă în 1911, ca elev și uneori chiar colaborator, timp în care a avut rarul privilegiu de a fi îndrumat de un artist sever, cultivat (autor al unor vaste compoziții de inspirație istorică), în atelierul căruia Rodin, Frémiet, Bourdelle, Harpignies sau Albert Besnard erau oaspeți obișnuiți. Încă din 1905 fusese acceptat la Salonul parizian cu compoziția *La soupe populaire*, existentă în două variante, cărora le-a adăugat mai tîrziu o a treia, mai sobră, mai spontană. Succesele repetate la Saloane, pînzele remarcate la expozițiile din țară, fac din Stoenescu (perioada de creație din preajma primului război mondial) un elogiat continuator al spiritului grigorescian, preocupat de aceeași tematică acreditată în arta românească de marele său antecesor. În prima parte a creației, spectaculoasele sale succese sînt legate de receptivitatea față de formule plastice proprii altor artiști. Astfel *Supa populară*, în pofida tematicii sale, are ceva din severitatea grandilocvenței cu care Jean-Paul Laurens, cu o paletă sumbră, se apleca asupra istoriei. *Convoiul țigănesc* este un tribut plătit, și nu singurul, lui Grigorescu și, în sfîrșit, *Dejunul copilului* (cu care obținuse în 1904 medalia de argint la Salonul din Paris) reflectă evidenta preferință de moment pentru pictura grațioasă a secolului XVIII. Poate că aceste tributuri erau prețul ce trebuia plătit pentru a se descoperi pe sine și adîncile sale afinități pentru pictura unor Hals, Velazquez, Manet, Whistler, pictori în spiritul cărora va oficia de-a lungul unei cariere strălucite și rodnice. De prin 1924 — anul cîtorva portrete, adevărate capodopere ale genului (*Jean-Paul Laurens*, *Bătrîna*, *Corbescu*) — Stoenescu își găsește calea: se dedică constituirii unei impresionante galerii de portrete, spectaculoase și fascinante totodată, spontane și acut intuite, care recompun grupul protagoniștilor unei epoci. Autoritatea tușelor, rafinamentul accentelor de culoare ce răsar din fondul negru, libertatea cu care, frecvent, detalii sau chiar totul este lăsat aparent neisprăvit (*Portretul profesorului Daniel*) — fac ca aceste pînze să depășească șabloanele cu care operează portretistica oficială. Adesea poza, mult căutată, este subtil raportată la elementele cadrului în care se află modelul (mobila, o masă cu obiecte constituind adevărate naturi moarte etc.). Pictorul insistă aproape egal asupra modelului și asupra elementelor de fond, întreg tabloul putînd fi divizat în mai multe fragmente autonome, juxtapuse. Sub aspect pictural, cele mai interesante sînt portretele în care atitudinea este simplă, firească. Instinctiv, pictorul salvează «formula» prin execuție. Există două portrete aproape identice (*Adela Călinescu*), poate nu tocmai asemănătoare cu modelul, însă adevărate demonstrații de virtuozitate picturală. Felul în care știe să sugereze somptuozitatea și vibrația unor materiale precum mătasea sau catifeaua, sau strălucirea opalină a perlelor, misterul fondului din care răsare și totodată se topește întreg ansamblul, toate acestea îl confirmă ca pe un adevărat pictor.

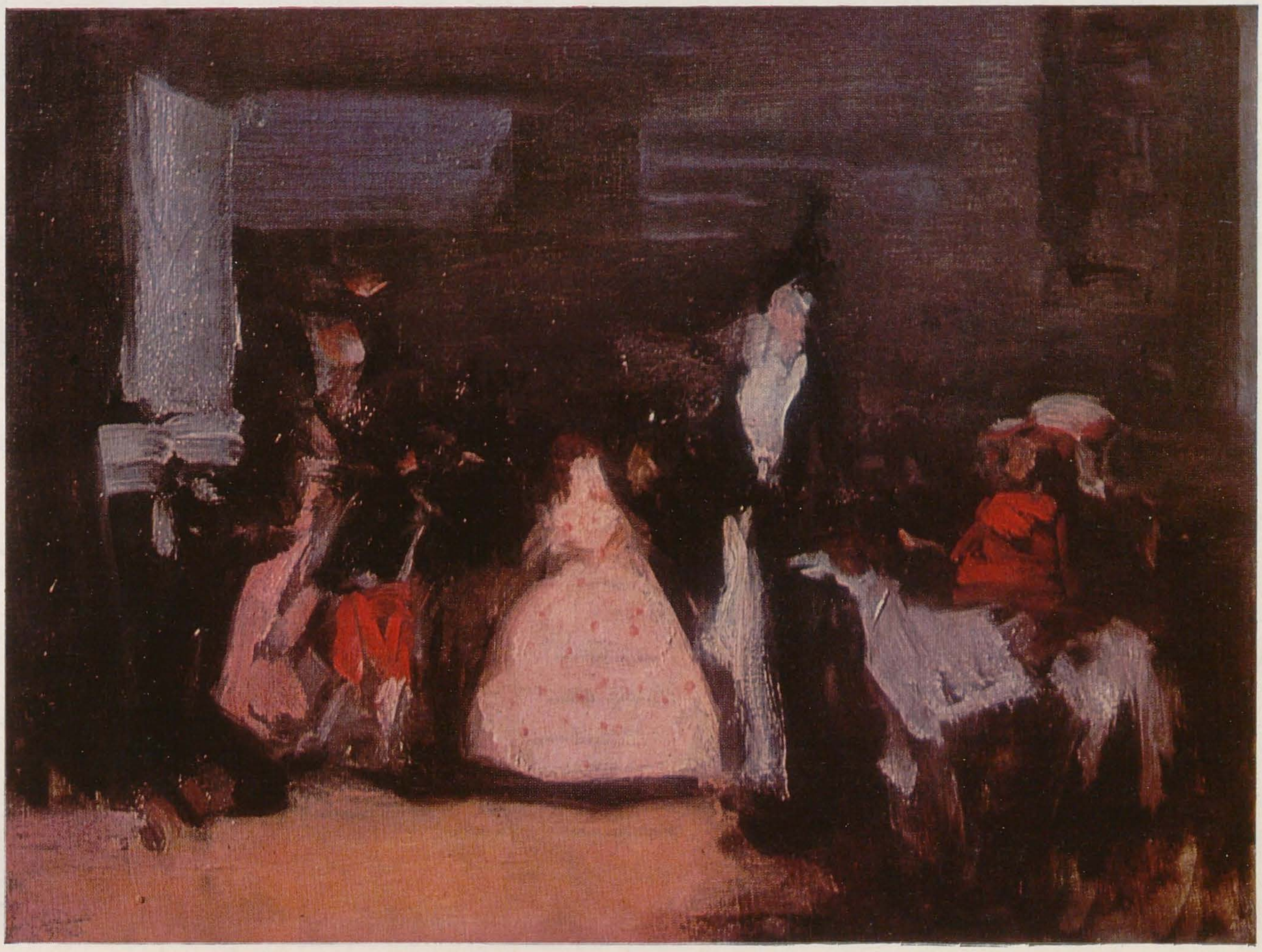
Stoenescu se dedică portretului, efigiei oficiale, fiind continuatorul unei bune, dar arhicunoscute formule, pe care rareori caută să o pună în tipare noi. Dar, pe această schemă, devenită clasică, abilitatea prodigioasă a artistului, rafinamentul său, simțul său pentru culoare — sobră, însă nuanțată — darul de a semăna pe o suprafață închisă scînteietoare accente de culoare ce răsar neașteptat, asemeni unor cuvinte de har ivite de-a lungul unei conversații plate, îl fac să fie dacă nu un inovator în arta portretului, totuși un salvator al ei.

Iubind onorurile, succesul și viața mondenă, Stoenescu și-a cultivat în primul rînd darul de portretist, nerealizînd ce mari virtuți avea pentru pictura de peisaj sau de natură moartă. De la micile peisaje în spirit grigorescian și pînă la gestul larg, sigur, cu care înscrie spontan pe o pînză atmosfera încețoșată a Londrei, fluiditatea luminii venețiene sau tonica bucurie a unei primăveri de la Drăghiceni — discernem o admirabilă evoluție în descendență postimpresionistă. Naturile moarte din prima sa perioadă de creație au ceva din poezia artei micilor maeștri olandezi, ca mai apoi să regăsim în ele spiritul lui Chardin. Pe neașteptate, se eliberează de autoritatea maeștrilor și se regăsește pe sine. Dacă în portrete este întotdeauna un senior care se desfășoară cu gesturi largi, fastuoase, în naturile moarte ne vorbește un pictor din familia intimiștilor, un liric discret care se apropie cu reculegere de poezia simplă a lucrurilor.

Amărît de presimțirile unei boli ce avea să-l răpună, el rătăcește, în ultimii săi ani, în căutarea unei clime blînde, pe drumurile Europei și ale Americii, purtînd pretutindeni o tristețe molcomă ce transpare din scrisorile trimise în țară pînă în anul morții (1956).

Omagiat la vremea sa cum puțini dintre contemporanii săi au fost, Stoenescu este astăzi un «uitat». A venit momentul ca acest artist — despre care Iorga afirma că «va fi însoțitorul necesar al istoriei scrise, uneori viziunea artistului depășind percepția istoricului . . .» — să fie cunoscut în complexitatea, puțin bănuită, a dispozițiilor sale creatoare.

RADU IONESCU



1. Înmormîntare la Colentina, ulei, colecţia Tiberiu Puica

2. Dejunul lui Dănuţ, ulei, colecţia Tiberiu Puica

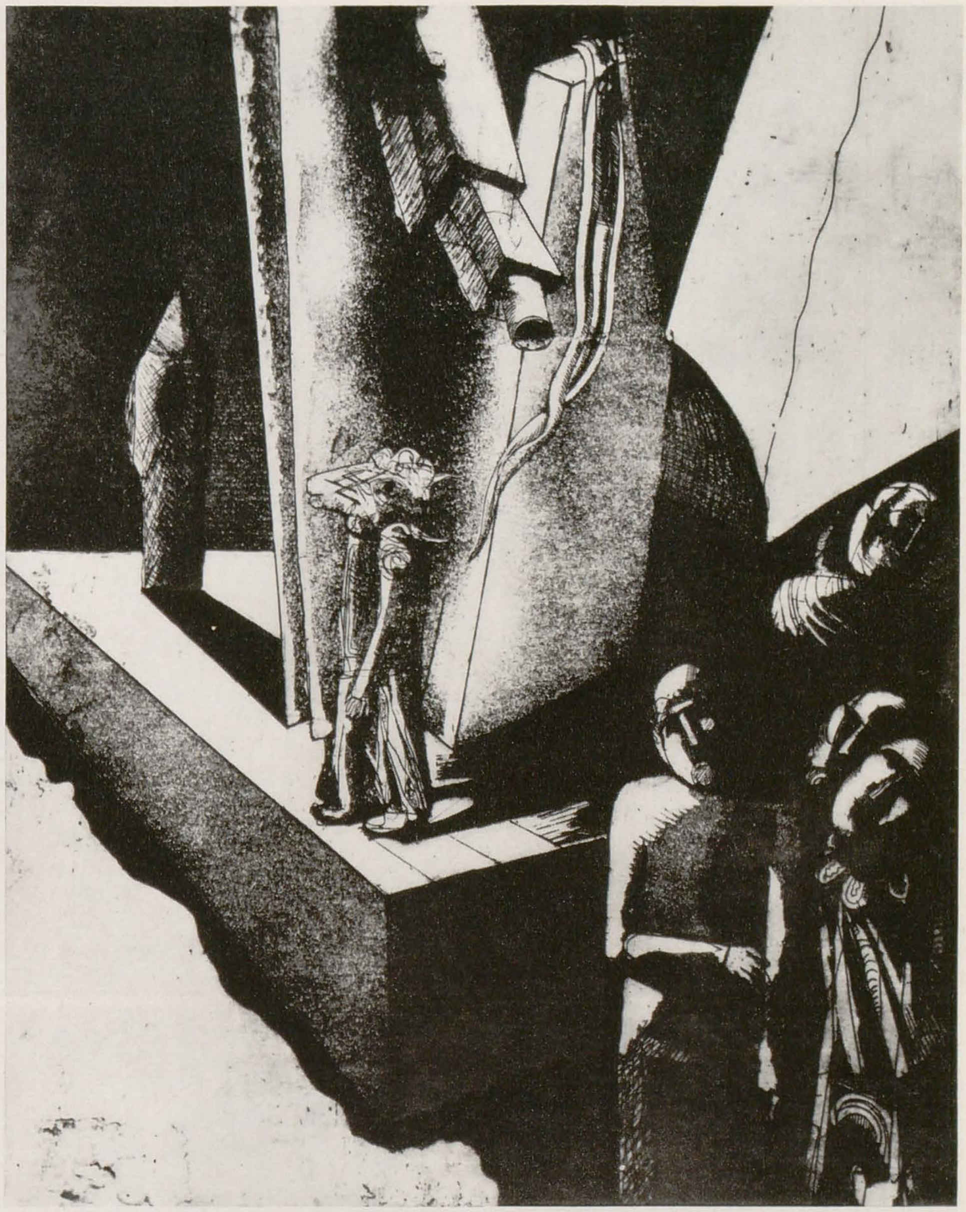
3. Compoziţie în manieră spaniolă, ulei, muzeul G. Oprescu

ATELIER

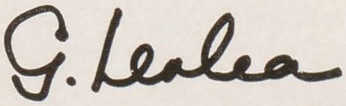
GEORGE LEOLEA

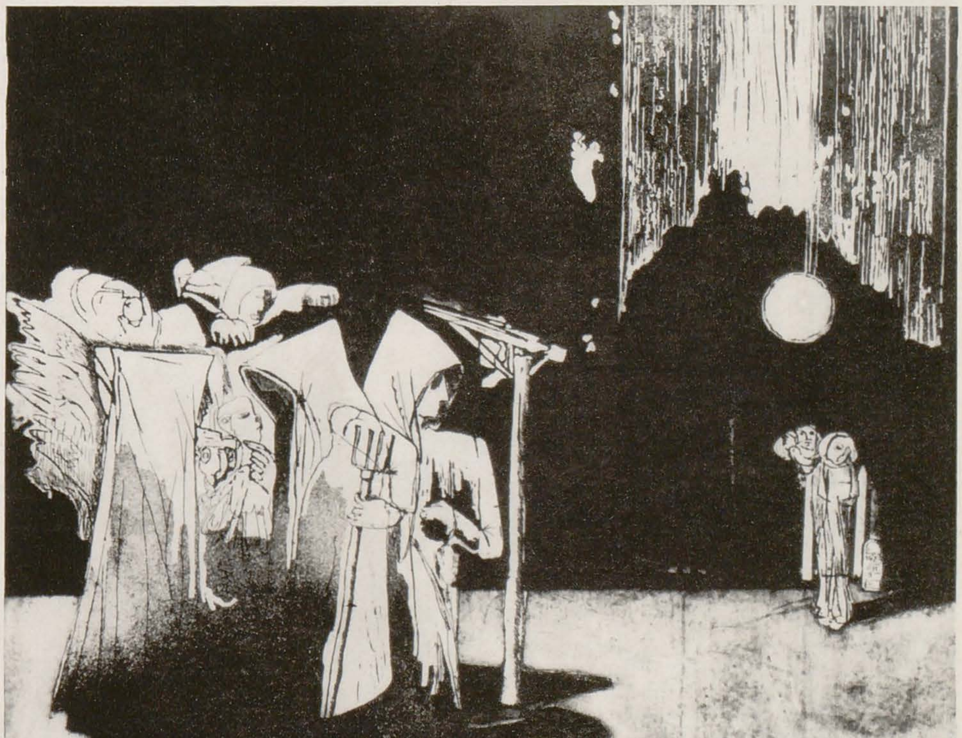
Gravor. Născut la 28 ianuarie 1938, la Arman-Silistra.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, clasa prof. Vasile Kazar (1969).
Din 1970 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1971 — Bayreuth (Festivalul Richard Wagner), Düsseldorf (Acțiunea « România se prezintă »); 1972 — Biela, Moscova, Bruxelles (Grafica în spațiul contemporan), Havana.
Participări la expoziții internaționale: 1972 — Veneția (a 37-a ediție a Bienalei internaționale de arte plastice), Lugano (Bianco e nero), Milano.

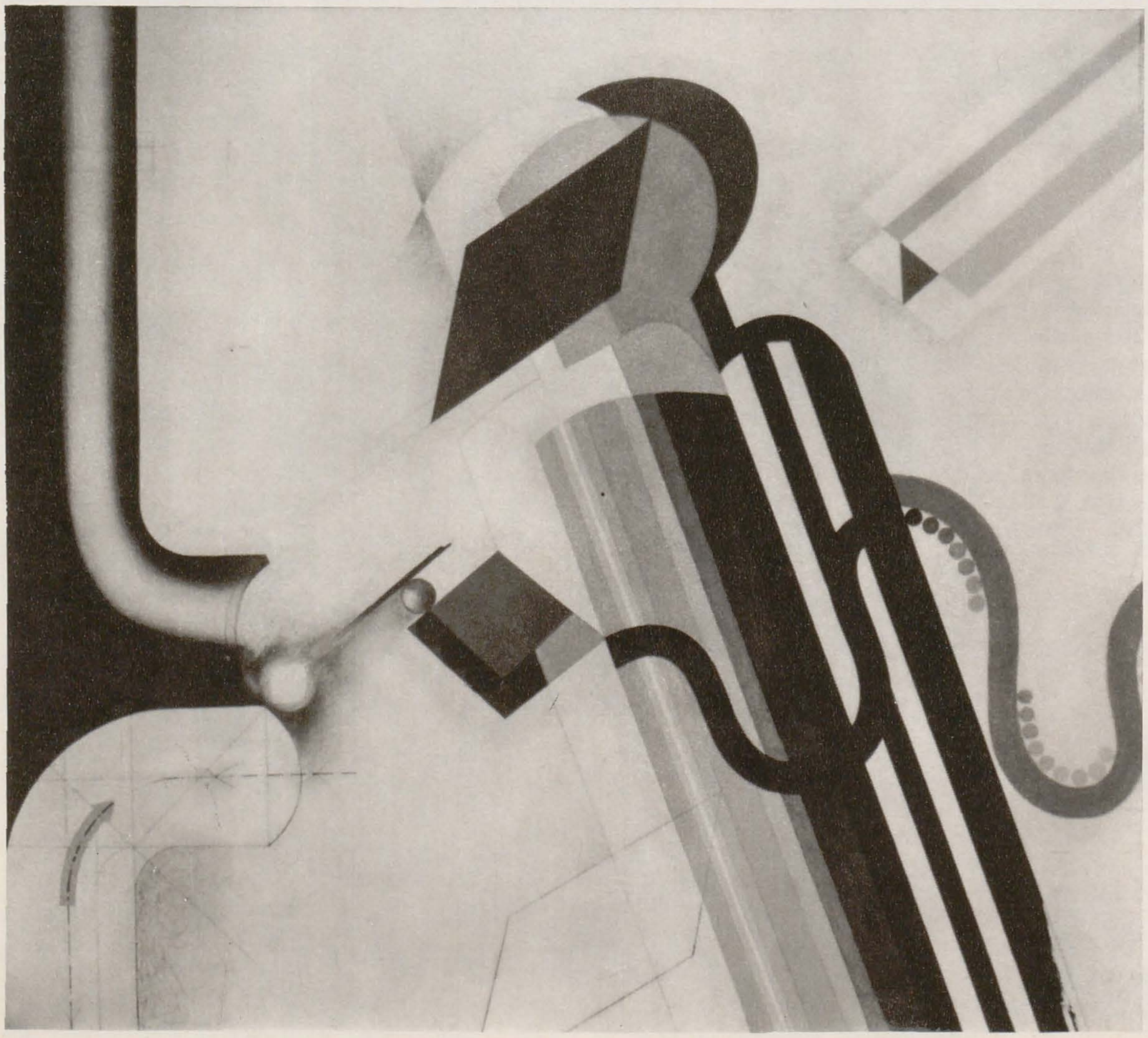
În ilustrație sus: *Noaptea; Grup; Platformă;* jos: *Joc; Ploaia, acvaforte, acvatinta*



Ne întrebăm într-una și eu și alții și toți, dacă ceea ce facem trebuie sau nu să-l modeleze pe om, să-l bucure sau să-l întristeze, să-l exalte sau să-l înspăimînte, să-l facă mai bun sau să-l lase așa cum este, să-l lămurească sau să-i creeze incertitudini și mai mari, *să-l îmbărbăteze* sau — o întrebare și mai grea: *dacă arta este în stare de toate acestea*?! Pe lume se întîmplă drame ca pe vremea lui Neron și minuni de frumos ca în Ghirlandaio și Botticelli: cum să nu-ți pui întrebări?

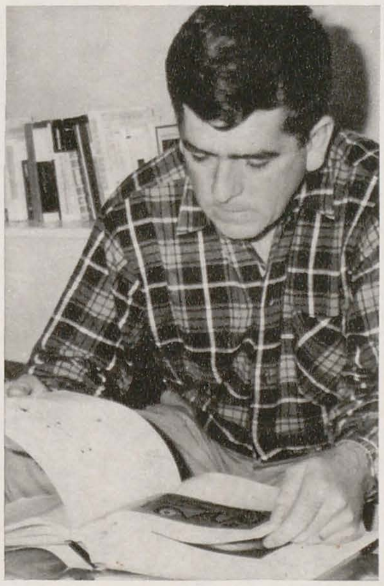






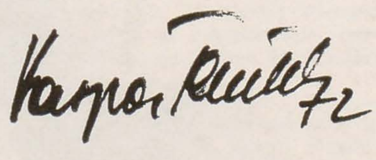
ATELIER

KASPAR TEUTSCH



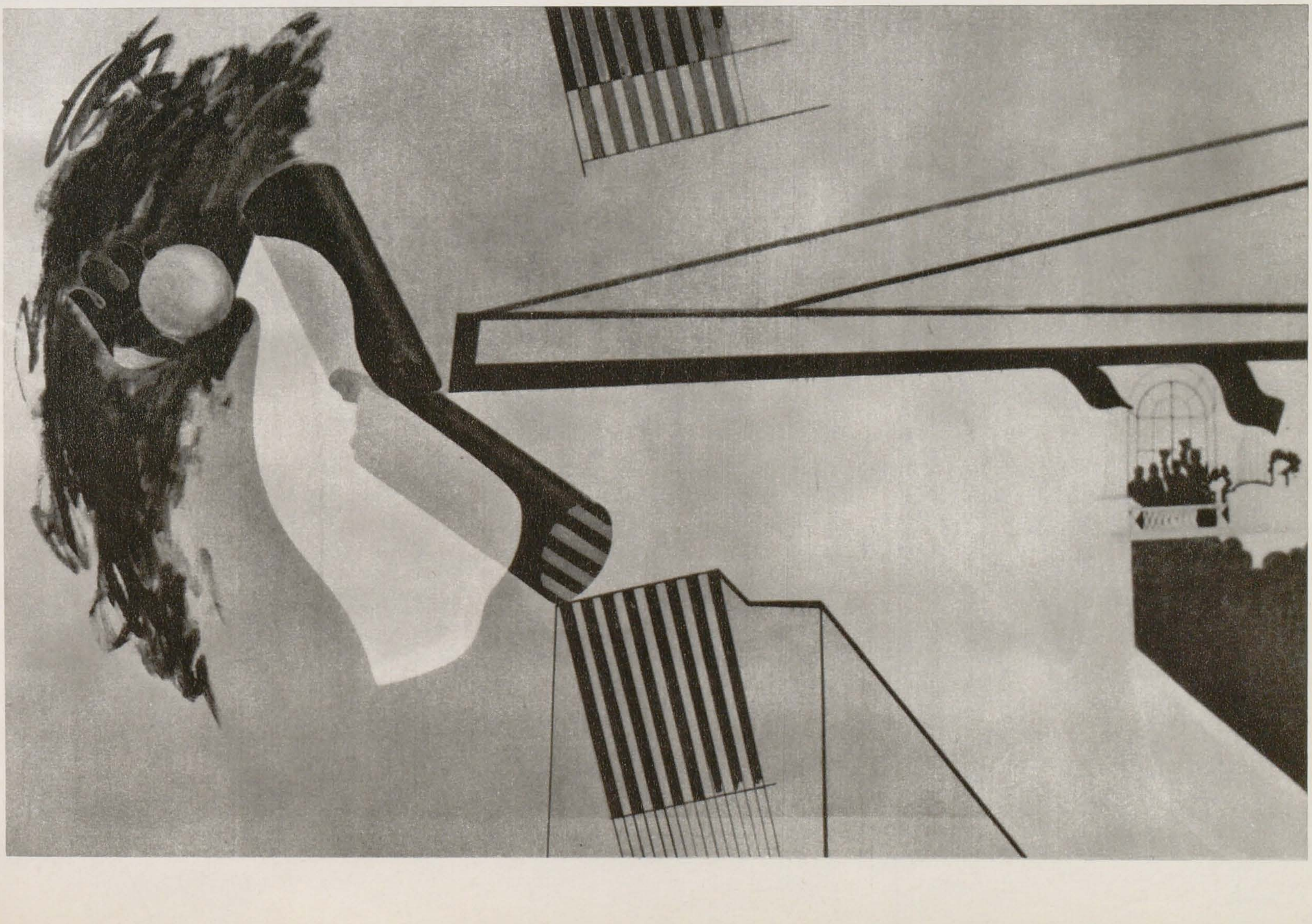
Pictor. Născut la 31 mai 1931, la Brașov. Studii: absolvent al Institutului «Ion Andreescu» din Cluj (1963). Din 1964 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1970 — Brașov. Participări la expoziții de artă românească în străinătate: 1969 — Londra. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1970 — Compoziție sculptural-decorativă, cupru, parcul Hidromecanica, Brașov; 1971 — Cultura, decorațiuni metalice, fațada Casei de cultură din Făgăraș (în colaborare cu Eftimie Modâlcă).

Mă fascinează dialogul între subiect și obiect; mă fascinează acea lucidă stare de veghe în care reușesc să stabilesc raporturile între eu și elementele spațiu, formă, culoare; mă fascinează acea emoționantă proiectare a mea în cea de a patra dimensiune — întinderea cîmpului tensional — oferindu-mi ocazia să întrezăresc, dintr-un univers al eventualelor posibilități de a fi, o fărîmă de adevăr.



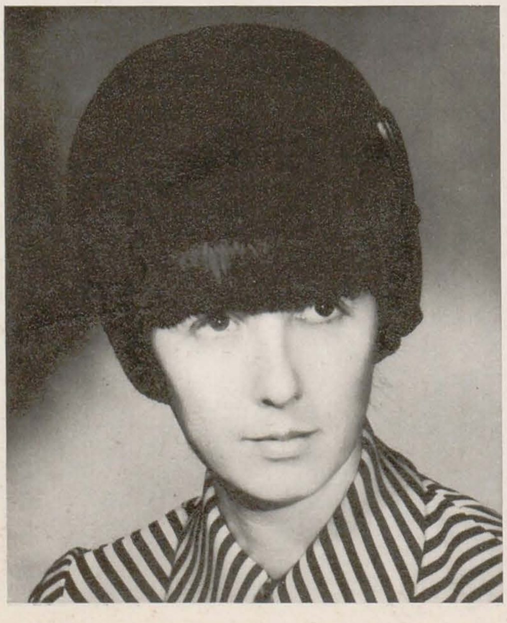
În il. stînga: *Strada; Sudorul, ulei;* dreapta: *Doftana, serigrafie; 30 Decembrie 1947, ulei*

1234
2341
3412



Ochii pietrelor de rîu, tapiserie

Cucuteni II, tapiserie



ATELIER

MARIANA ȘENILĂ

Artist decorator. Născută la 11 iunie 1944, la Cîmpeni (județul Alba).
Studii : absolventă a Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1968).
Din 1968 participă la expoziții de stat și la alte manifestări. Expoziții personale : 1970, 1972 — Pitești.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Montevideo; 1969 — Havana.
Participări la expoziții internaționale : 1969 — Florența.

Cred în necesitatea actului complet al creației în tapiserie. Îmi execut singură lucrările și nu mă pot hotărî să încredințez cartonul unei țesătoare, rezumîndu-mă la rolul de pictor-cartonier.
Există o plăcere a lucrului în sine și eu nu pot să-i acord titlul de gest mecanic, de copiere a unui desen, din contră, execuția împlinește actul creator, îmbogățește gama tehnică și implicit pe cea artistică.

ATELIER

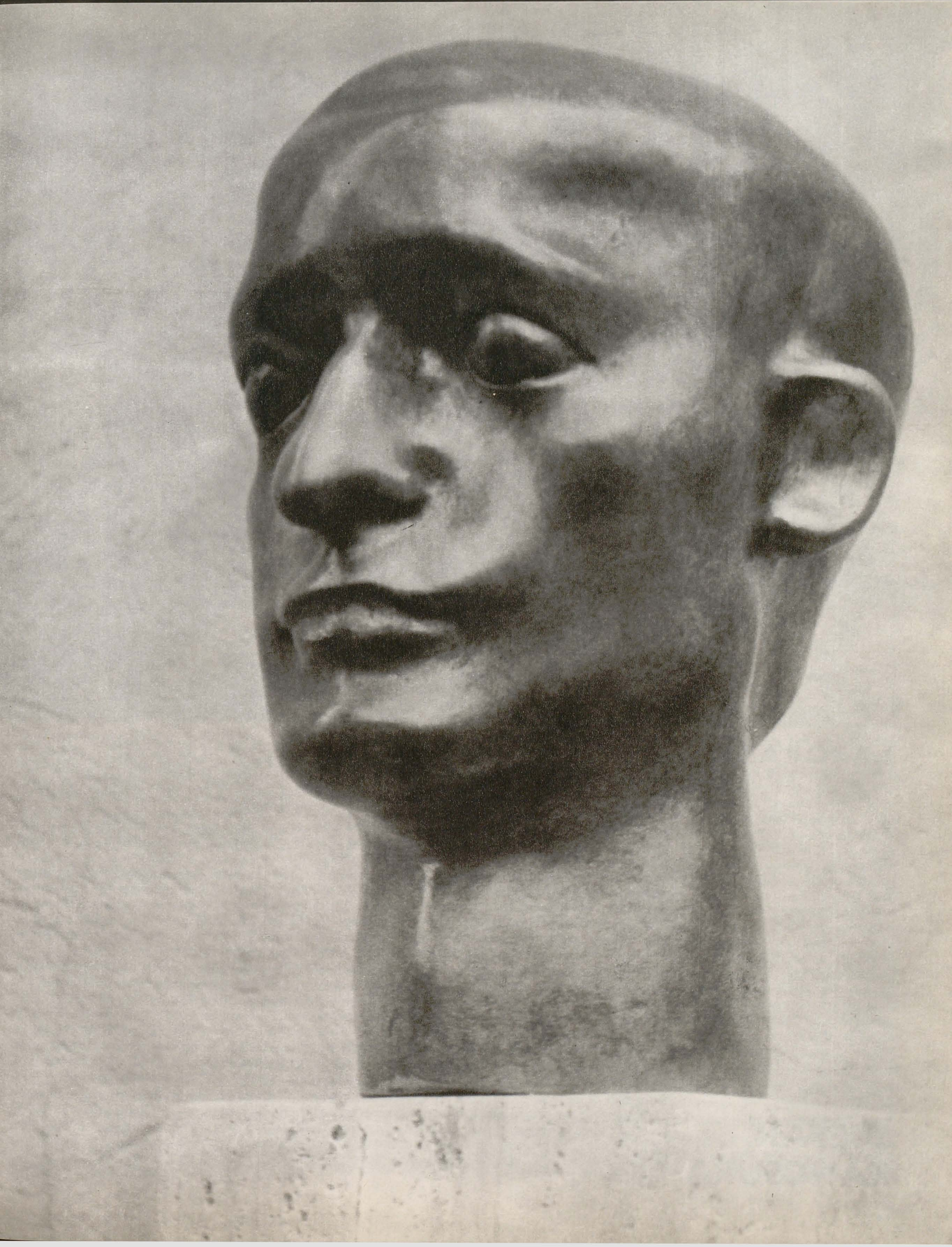
IULIA ONIȚĂ

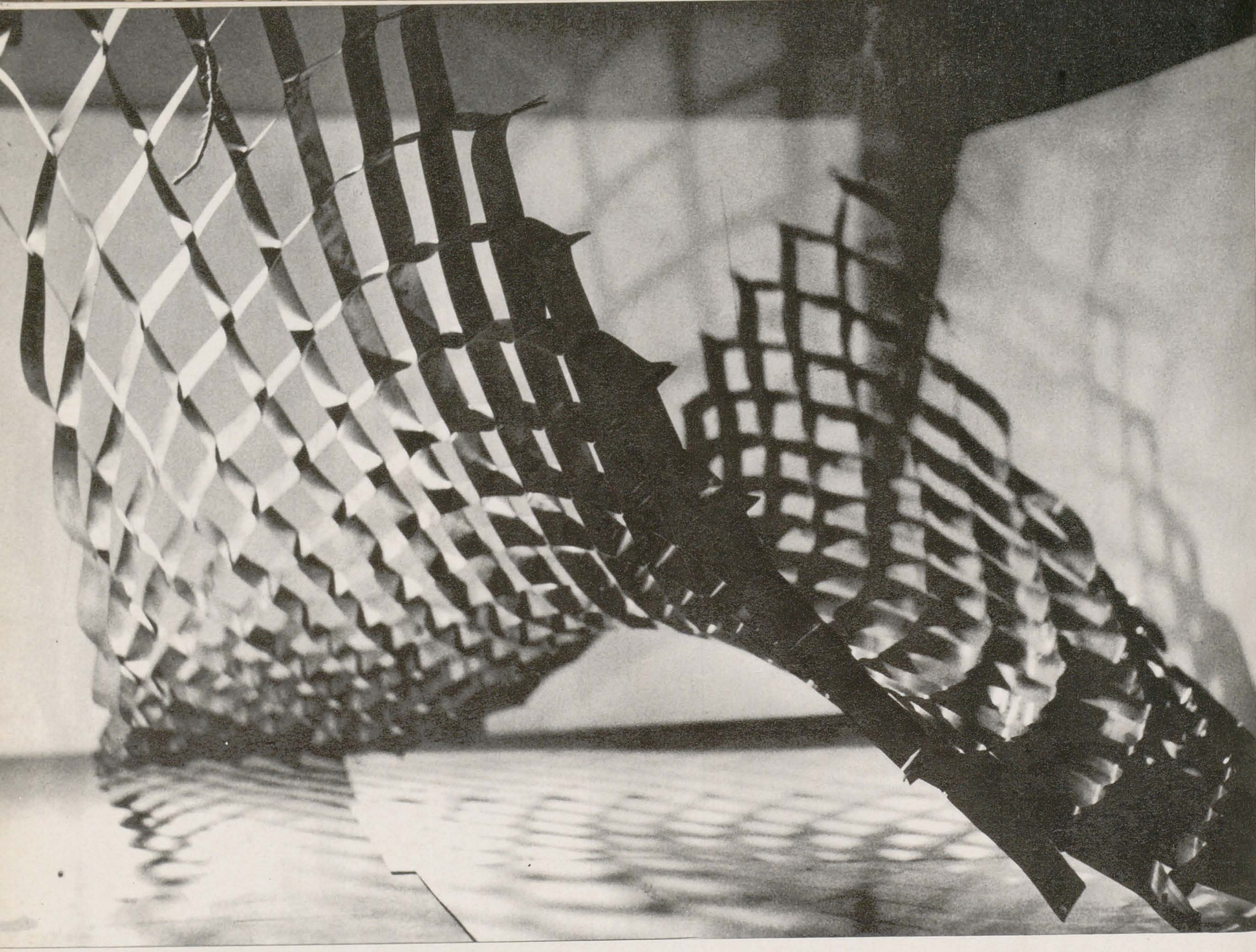
Sculptor. Născută la 1 august 1923, la Dorohoi. Studii: urmează cursurile Academiei de Arte Frumoase din Iași, clasa prof. I. Irimescu și absolvă Academia de Arte Frumoase din București, clasa prof. C. Medrea (1946). Din 1941 participă la saloane și la alte manifestări. Expoziții personale: 1965 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1960—Praga, Bratislava, Berlin, Atena, Budapesta; 1961 — Ankara, Istanbul, Moscova; 1965 — Varșovia; 1966 — Aachen; 1967 — München; 1968 — Praga, Paris; 1969—Tel-Aviv, Helsinki, Titograd, Moscova; 1972 — Varșovia, Leningrad, Praga; 1973 — Roma. Participări la expoziții internaționale: 1966 — Berlin; 1969 — Budapesta; 1970 — Varșovia.

Premii: Premiul III, Concursul Monumentului Eroilor — 1955; Premiul I pentru sculptură, U.A.P. — 1965. Lucrări de artă monumentală; 1958, Arad — *Monumentul Ostașului Român;* 1962, Eforie — *Tinerețe;* 1967, București — *Arhitectura;* 1969, Tîrgoviște — *Diaconul Coresi;* 1970, Arad — *Meditație*.

Spre deosebire de pictură, unde a treia dimensiune este o convenție subiectivă, în sculptură ea este un dat, deci obiectivă. De aceea-i supusă unor normative precise, indiferent dacă e o formă în sine, simbolică, sau mimetică. Fac cu pasiune portretul pentru că are o formă spațială armonioasă, ermetică. Dar nu-mi aleg decît acele portrete a căror formă implică o anumită spiritualitate capabilă să transmită o stare de emoționalitate și adevăr.

iulia oniță





LABORATOR

Din capul locului trebuie să spunem că singurul act deliberat pe care îl îngăduie obiectele lui Kancsura este acela de a admite sau de a nu admite că ele sînt obiecte de artă. Or, obligația unei astfel de intransigențe nu ne este administrată decît de Natură, de sistemul ei complex și inepuizabil. Fără nici o reticență de principiu, obiectele lui Kancsura denotă că fac parte dintr-un sistem limitat și simplificat față de Natură ca sistem, dar *nereductibil* și *nesubstituibil*.

Cu excepția obiectului *Marele reper geometric sau cubul care are curajul de a se reflecta*, nici unul din obiecte nu trădează precis filiera descendenței din obiectul real care l-ar fi putut sugera; și, în același timp, nici nu poate fi redus la vreun scop cert verificabil.

Sigur că, inginerește privind, obiectele propun de fapt *tehnici* de asamblare a unor elemente rigide; ceea ce rămîne semnificativ este faptul că obiectele nu *sînt* tehnice, ci că ele se constituie într-un *sistem tehnic*. Într-un secol al tehnologiei, obiectele artistului sugerează libertatea imaginarului într-o lume deja constituită pe beneficiile tehnicii. Fiecare din lucrări este obținută prin combinarea unui unic element geometric sustras dintr-o probabilă utilitate practică. Privit ca semnificant, obiectul constituit, întrucît își este suficient sieși, existînd ca *formă*, este totodată și semnificat.

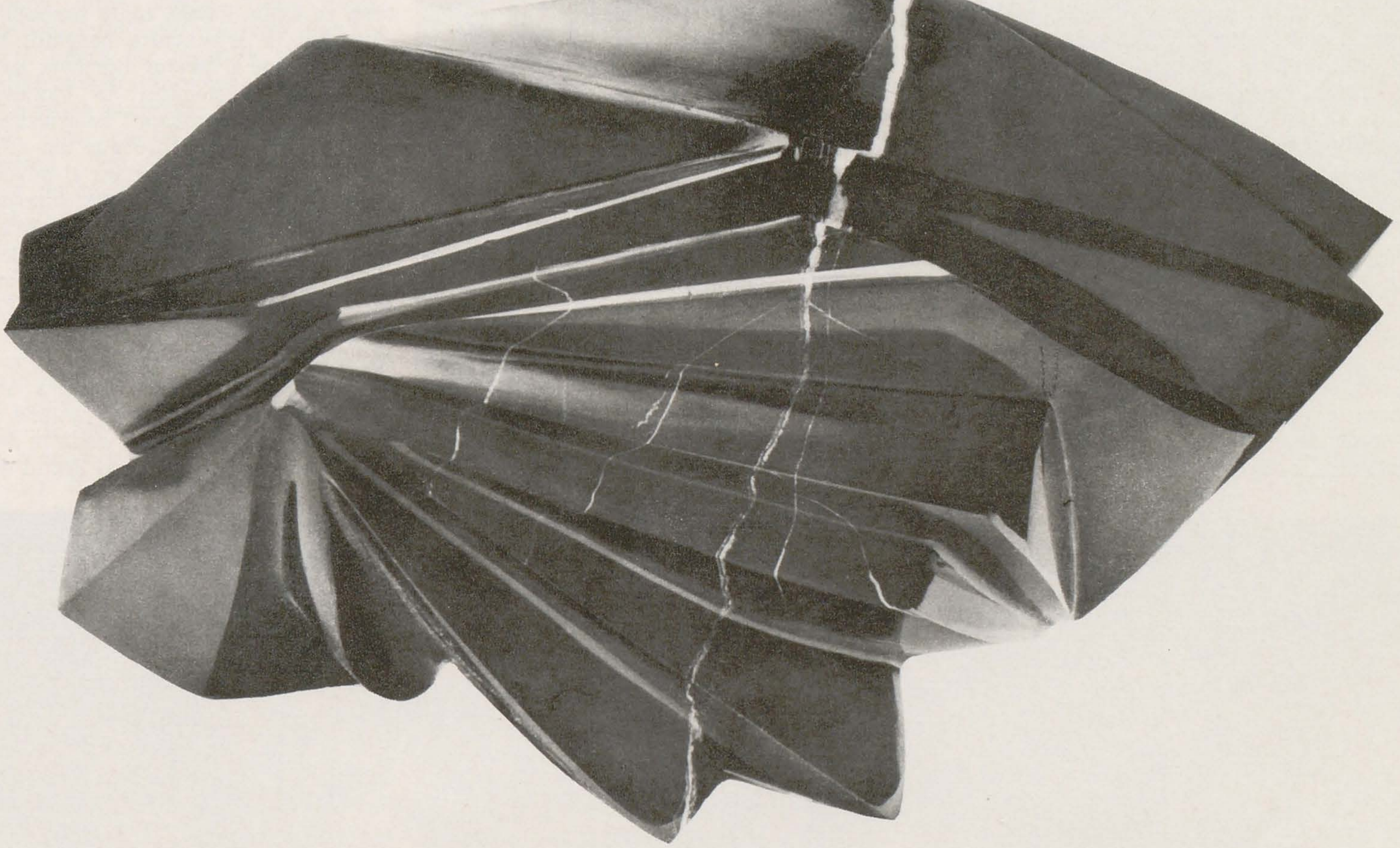
Fiecare obiect se desemnează ca o realitate coborîtă din infinita ordine a posibilului. Rămîne dreptul fiecărui privitor de a-i acorda una din valorile socializate: simbol, alegorie, analogie, similitudine.
Obiectele nu tînjesc să schimbe în privitor înțelesul obiectului de artă, ci mai degrabă să schimbe înțelegerea civilizației noastre tehnologice. Lucrarea *Marele reper geometric* este în acest sens o adevărată « artă poetică » a artistului. Uscăciunea și rigiditatea unui cub în imaginea reflectată devine o șerpuire întîmplătoare și ilogică; aproape neliniștit, ochiul se ridică la forma care a propus nesiguranța și hazardul reflectării și redescoperă rigoarea și raționalitatea care liniștește. Asimilarea ansamblului de obiecte ale lui Kancsura cu Natura nu este doar o amabilitate stilistică și nici o apologie.

Ea explică de ce lucrarea *Structură reglabilă* este similară și cu un pod suspendat (alias acoperiș de stadion olimpic) și cu un hamac exotic și cu un fagure torsionat. Dar — adaug eu — *Structura reglabilă* poate funcționa și ca substitut al unei vegetații luxuriante tropicale sau ca vălurirea păduroasă a dealurilor. *Structura dinamică* se supune cuminte acelorași excese analogice. Excepție pare să facă unele *construcții spațiale*, dar și aici aluzia antropomorfă nu dezminte cu nimic posibilitatea jocului imaginativ.

PAUL CORNEL CHITIC

ȘTEFAN KANCSURA

CONSTRUCTIVISMUL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ UNGARĂ

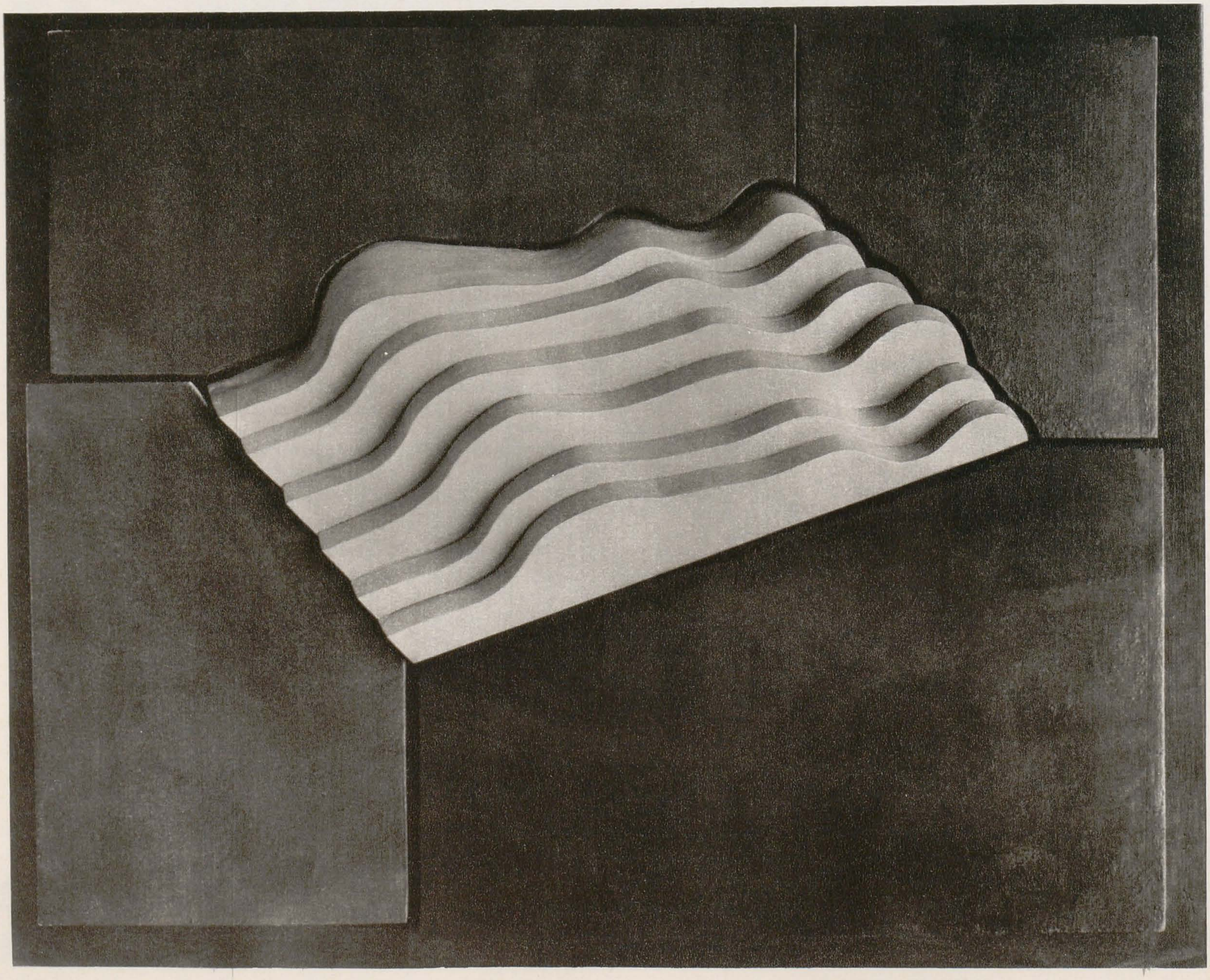


Din ce în ce mai limpede, constructivismul se percepe ca un limbaj legitim al artei responsabile de formularea unității umaniste dintre cultură și civilizația tehnică. Din acest punct de vedere selecția de opere expusă la Dalles, sub titlul « Tendințe constructiviste în arta plastică ungară », a fost deosebit de interesantă, fiindcă nu era o demonstrație doctrinară a curentului, ci manifesta o concepție subsumată ideii de funcționalitate morală, o deliberată stăruință în a promova calitatea dezalienantă a artei. Pe această linie se înscriu evident sculpturile nefigurative de Ferenc Kovács, volume caligrafice în piatră lustruită, de o expresie discret barocă, sugerînd reversibilitatea formelor ambigui, ce se acordă la fel cu simbolul naturii și simbolul construcției. Același spirit elegant, adaptat gîndirii matematice a spațiului prezidează în paraboloizii din metal eloxat, de György Segesdi, și în proiectele sale. E în toate acestea un sens al geometriei utilizate spre a spori poetic misterul naturii, și nu spre a-l anihila scientist. Structurile fruste ale lui Vilt, dimpotrivă, vizau un efect simili-ingineresc, acela de a cristaliza senzația de spațiu în jurul unor axe solide, dure. Această apetență pentru rece rigoare era o trăsătură particulară, într-un ansamblu de artă marcat de o tonalitate lirică vizibil înclinată spre recuperarea frumosului plăcut, armonic, melodios chiar dacă aspru, adică: fidel proiectului artelor decorative — cum se vede și în cubismul spațializat din lucrările în sticlă ale lui György Z. Gács. Reliefurile în lemn ale lui Pál Deim, cu un epurat ecou expresionist, acționau în sensul acesta: Deim construiește din lemn vopsit obiecte emblematice (simbolică socială), printr-o paradoxală și ingenuă tehnică artizanal-combinatorie, de mare savoare artistică. Un model de arhitecturare a reprezentărilor spațiului, transpus pictural ori grafic, influență emanată de la Bauhaus și De Stijl, imprimă demersului constructivist sensurile unui program de asanare a noxelor civilizației urbane. Pictura și serigrafia expusă de László Balogh, János Fajó, István Gy Molnár proiectează un climat optic rațional, într-o tradiție începută cu cele două mici picturi de Kassák, expuse la etaj, adică în rîndul « antecedentelor », alături de artiștii, mai ales expresioniști, care au compus nexul originar al artei contemporane maghiare. (Ele și-ar fi avut locul legitim în cuprinsul demonstrației de constructivism pictural realizată, anunțînd o ordine senină și severă a artei întemeiată direct pe corespondența obiectivă dintre matematica și muzica vizualității, pe sublimarea arhitecturală a vitalității.) Am notat aici doar cîteva nume care dau o culoare particulară de « școală » națională acestui constructivism care se sustrage scientismului, se recomandă ca spiritualitate, se distinge de tehnolatrie și nu practică mirajul de laborator — dar nici pe cel de bîlci — al spectacolelor optico-cinetice, preferînd mișcării concrete sugestia kinestezică, tehnică a seducției estetice. Atare atitudine îndreptățește metafora prin care un critic definea constructivismul ca o « ornamentică » a zilelor noastre — frază în care « ornamentica » are conținut semiologic — nu podoabă aplicată, ci alfabet care sublimează și încifrează un sentiment obiectivat al vieții. Cum impresiile noastre erau prea puțin sprijinite pe cunoașterea versiunii ungare a constructivismului aflat în conul de umbră al covîrșitoarei autorități internaționale artistice și teoretice a unor Moholy Nagy, Vasarely, Kemeny, Kepes, considerăm util să prezentăm cititorilor noștri un foarte scurt istoric al mișcării, un text pe care-l datorăm bunăvoinței organizatorului expoziției de la Dalles, doctorul Solymár István, director adjunct al Muzeului de artă din Budapesta. Îi datorăm și reproducerile, care sporesc numărul lucrărilor văzute în expoziție. **A.A.**

Lajos Kassák, inițiatorul și figura proeminentă a mișcării maghiare de avangardă, scria în cartea sa intitulată « Istoricul ismelor » : « . . . mișcarea a prins rădăcini pe pămîntul maghiar și sub cerul maghiar a înmugurit. De aici rezultă un anumit aspect greoi al operelor, adesea cu o atmosferă sumbră, culori întunecate și construcții de forme masive. Năzuința către expresia directă sesizează cu totul altfel lumea, cu alte accente decît ale dezinvolturii raționaliste a francezilor, declamației răsunătoare a italienilor și misticismului german ».

Tendințele constructiviste s-au putut într-adevăr întemeia în arta maghiară pe terenul tradițiilor, legate de structura limbajului. Antecedentele directe ale avangardei maghiare își au originea în acea cotitură pe care arta lui Cézanne o înscrie în istoria artei europene și universale. În locul aparenței Cézanne a căutat legea, ordinea interioară a lucrurilor, și arta plastică maghiară s-a arătat în mod deosebit aptă să retrăiască, dintre curentele epocii, tocmai această experiență. În stilul cézanne-iștilor maghiari s-a concretizat, de la început, pe lîngă densitatea structurii, o expresivitate mai violentă, corespunzînd oarecum cu celălalt mare curent al epocii, curentul inițiat de Van Gogh. Grupul de artiști numit al celor « Opt » (« Nyolcak »), închegat în jurul anilor 1910, și-a asumat în cel mai înalt grad conștiința noului program, dintre cei opt artiști, în primul rînd Károly Kernstok, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi, Dezsö Czigány, iar periodic Róbert Berény, László Orbán, în timp ce pictura lui Béla Czóbel și Ödön Márffy s-a atașat mai de grabă viziunii fove. Pe lîngă cei opt, au apărut artiști de un spirit constructiv independent, ca János Nagy Balogh, József Egry, József Nemes Lampérth și István Nagy. Ei nu mai reprezintă spiritul burgheziei progresiste, ci al păturilor asuprite ale poporului.

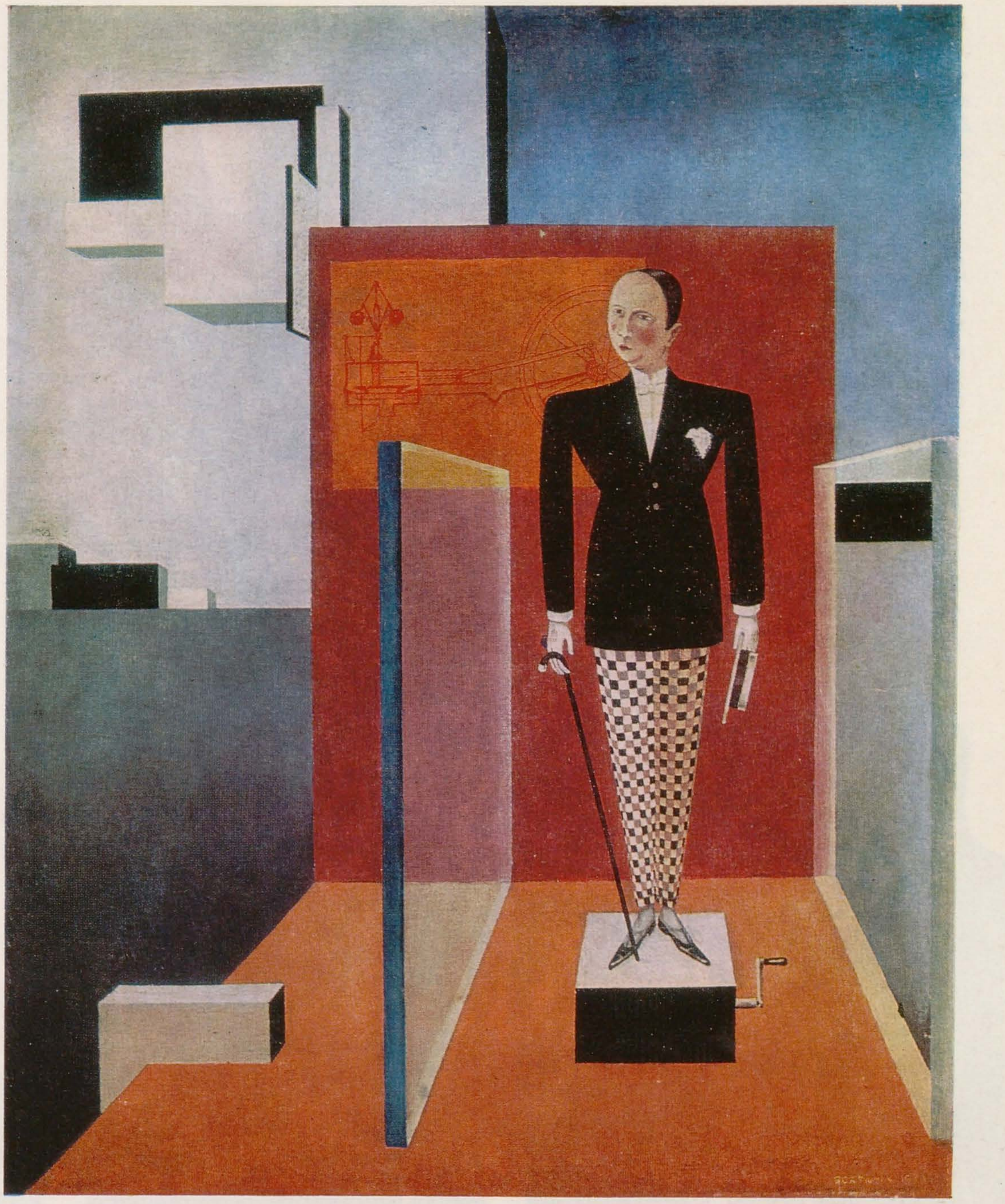
Organizarea mișcării « Activiștilor » (« Az Aktivisták ») e legată de numele lui Lajos Kassák. Kassák a redactat din 1915 revista « Fapta » (« Tett »), iar din 1917 « Azi » (« Ma »). Mai mulți dintre pictorii activiști s-au apropiat de tendințele constructiviste pornind de la expresionism și cubism. Din cercul lor putem să-i relevăm pe József Nemes Lampérth, János Kmetty, Johann Mattis Teutsch, iar mai tîrziu pe Béla Uitz. Afișele revoluționare ale Republicii Socialiste Maghiare din 1919 au fost opera unora dintre cei mai buni artiști aparținînd grupurilor « Activiștii » și « Opt ». În anii care au urmat înăbușirii revoluției, arta lui József Nemes Lampérth și Béla Uitz încerca să realizeze o sinteză între constructivism și pictura figural-monumentală, în timp ce Lajos Kassák căuta simbolul vremurilor noi în arhitectura imaginii. Un timp Moholy Nagy și Sándor Bortnyik au urmărit același țel. Activitatea lui Moholy Nagy, unul din conducătorii Bauhausului, apoi organizatorul noului Bauhaus din Chicago, a devenit un factor important al mișcării funcționaliste și constructiviste internaționale. Între cele două războaie mondiale, foarte mulți artiști au asimilat în opera lor soluții constructiviste, printre care cel mai mare pictor proletar maghiar, Gyula Derkovits și mai tîrziu István Dési Huber. În acea perioadă, mare parte din reprezentanții avangardei maghiare și-au putut desfășura activitatea artistică numai dincolo de granițele țării lor. Rupți de mediul de acasă, departe de tradiția vie, au exercitat o influență destul de redusă

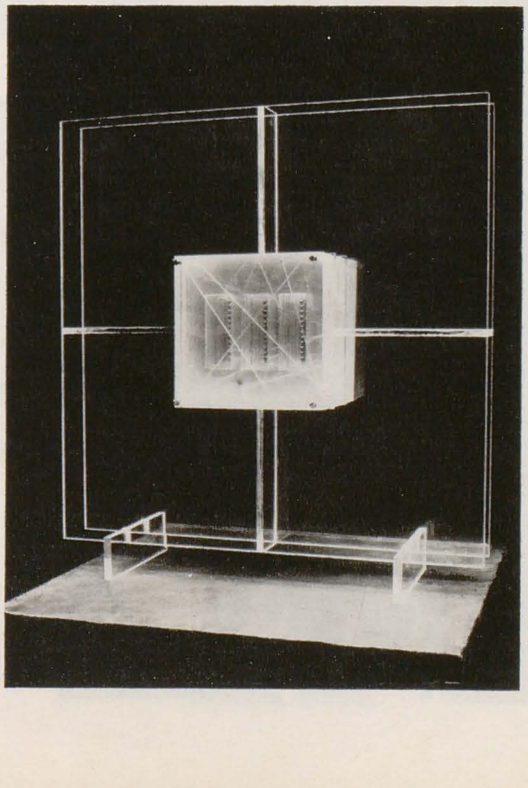


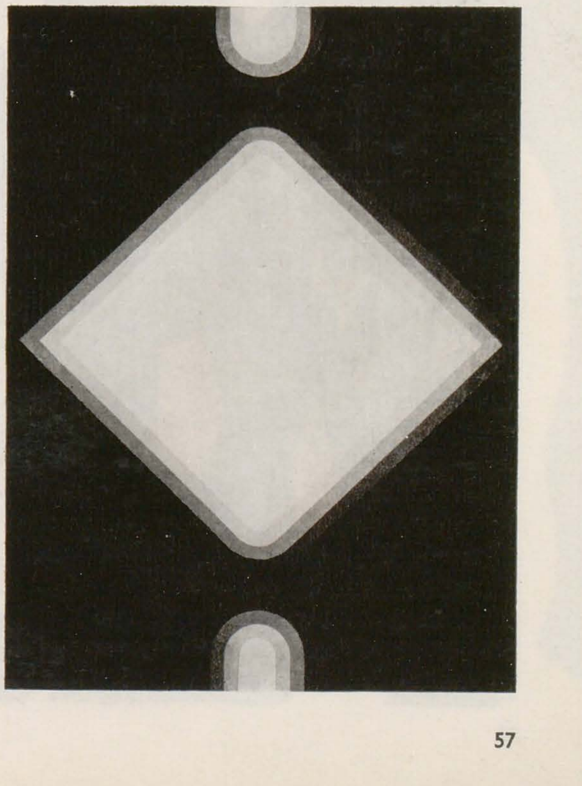
asupra evoluției artei din patrie; în schimb, însă, un mare număr dintre ei pot fi înscriși în rîndul personalităților marcante și celebre ale arhitecturii și artelor plastice moderne, de la Moholy Nagy și pînă la Vasarely. Dintre artiştii tineri ai Academiei de arte plastice din Budapesta mai mulți au aderat, în acei ani, la *Cercul de muncă* (« Munkakör ») al lui Lajos Kassák. Între aceștia, Lajos Vajda, Dezsö Korniss, Jenö Gadányi, Jenö Barcsay mențin prin opera lor legătura strînsă cu antecedentele constructivismului. În ansamblul artei plastice maghiare, tendințele constructiviste s-au consolidat, după 1945, ele devenind dominante din a doua jumătate a deceniului următor. Aceasta a mers mînă în mînă, firește, cu o cantitate de lucrări eclectice, șablonarde, manieriste. O mare influență asupra generației mai tinere a artiștilor plastici a fost exercitată de Jenö Barcsay, care a căutat sinteza între tradițiile figurative și expresiile abstracte. Lumea cromatică proaspătă și viguroasă a lui Dezsö Korniss — continuînd tradiția lui Csontváry — a reprezentat de asemenea un punct de plecare pentru ei. László Balogh și István Gy Molnár, continuatorul liniei constructiv-suprarealiste de la Szent-Endre, cu un accent constructivist, și pictura și grafica lui Pál Deim și János Fajó, integrînd direcțiile mai noi constructive în decorația modernă, constituie tendințe care sînt reprezentate în Ungaria de mai mulți artiști tineri. Dacă pentru pictură și grafică am putut schița drumul tendințelor constructiviste, pentru sculptură nici nu avem măcar posibilitatea de a face o asemenea încercare. Expoziția noastră a putut să cuprindă doar cîteva lucrări ale unor personalități caracteristice. Tibor Vilt, încă în lucrările sale figurative timpurii, căuta soluții constructive. În ultimii ani a realizat bogate variații ale unor idei plastice, punînd, pe lîngă probleme de structură, un accent puternic asupra materialelor și asupra unor diverse tehnici de expresie. György Z. Gács descoperă, tot în domeniul materialelor moderne, posibilități constructive și decorative. Construiește și mobile, care au un caracter mai puțin mecanic decît mobilele lui Schöffer. Plastica mai recentă a lui György Segesdy poate fi asociată direcției promovate de Max Bill. Construcțiile lui Segesdy evoluează treptat spre forme geometrice. Ferenc Kovács realizează ritmul abstract în așa fel încît sculpturile sale păstrează și semnificații lirice. Nu puțini sînt astăzi cei ce se întreabă dacă operele constructiviste și continuatorii lor de azi fac parte din artele plastice. Numai viitorul ne va putea da un răspuns definitiv. E însă greu de contestat faptul că cei ce dau epocii expresia ei proprie și satisfac exigențele ei în ceea ce privește formele sînt descendenții tendințelor constructiviste.

SOLYMÁR ISTVÁN

În românește de MARIA HODÂRNĂU







În il.: FERENC KOVÁCS, ,,In memoriam'' Bartók I, marmură, 1972; PÁL DEIM, În memoria celor morți fără rost, lemn vopsit, 1971; SÁNDOR BORTNYIK, Adam modern, pictură în ulei; TIBOR VILT, Casă și locatari, plexi, 1970; ISTVÁN GY MOLNÁR, Tema IV, Szent-Endre, cărbune, 1972.

ALBUM

GRIESHABER

Helmut A.P. Grieshaber, distinsul cîștigător al celui mai prestigios premiu de gravură, Premiul Dürer, și considerat de mulți drept unul din cei mai mari gravori din lume, este și un activist neobosit pentru normalizarea relațiilor dintre artiștii și oamenii din Estul și din Vestul Europei. Grieshaber lucrează la Achalm, R.F.G., în apropiere de Stuttgart, unde creează, în culori îndrăznețe, transpuneri grafice ale mediului, precum și imaginile încrederii sale în demnitatea omului. Multe din cărțile și gravurile lui Grieshaber pot fi găsite în Europa de Est, răspunzînd solicitărilor prietenilor și cunoscuților.
Cărțile publicate în R.D.G. fac parte din lucrările cele mai apreciate ale lui Grieshaber. *Totentanz — Dansul morții* (1966) — este o vibrantă pledoarie pentru pace.
Apărută într-o ediție de 3300 exemplare, la V.E.B. Verlag-Dresda, cartea a fost tipărită la Școala superioară de arte grafice din Leipzig (studenții de la Școala superioară de arte grafice din Leipzig sînt cei care l-au ajutat să-și realizeze monumentalul volum de 240 pagini, culegînd textul cu caractere tipografice distinctive, împreună cu profesorul lor, Albert Kapr). *Kreuzweg — Calvarul* (1967) — a fost conceput inițial « in memoriam » jertfelor de la Auschwitz. Cele 14 gravuri — însoțite de textul bilingv (polonez-german) al celebrelor *Meditații* ale cardinalului Wyszynski, scrise pentru a 1000-a aniversare a Poloniei — au fost tipărite la Rembrandt Verlag, Berlin. Un tiraj de 20 000 exemplare din trilogia lui Pablo Neruda « *Abode on Earth* » a fost de curînd tipărit de Reclam jun.—Leipzig; tirajul include și 18 xilogravuri originale colorate, create special pentru această carte. Dar chiar de asemenea proporții, ediția nu a satisfăcut cererile artiștilor și admiratorilor. Aceasta, ca și alte cărți ale sale, s-a epuizat la cîteva luni de la apariție. Totuși, cărțile ilustrate de el, a căror ediție originală fusese limitată, sînt accesibile în ediții ieftine în alb-negru. El întreține corespondență cu mulți artiști din Europa de Est, scrisori prin care se fac schimburi de idei sau în care i se cer informații referitoare la metodele și inovațiile sale.

Cabinetul de Stampe din Dresda, Galerie Kühl-Dresda, Museum der Bildenden Künste-Leipzig, Moritzburg-Halle, Cabinetul de Stampe din Berlin sînt doar cîteva din galeriile și orașele unde au fost expuse selecții din operele sale. În 1968 opera lui Grieshaber a fost inclusă în expoziții itinerante organizate de Muzeul din Bochum, la Praga, Brno, Bratislava, Graz, Ljubljana, Belgrad, Zagreb, Sofia și Budapesta.

Printre inovațiile tehnice introduse de Grieshaber sînt gravurile în lemn de dimensiuni foarte mari: o serie de 16 xilogravuri colorate (1949/1950) imprimate pe pînză (3×3 m), *Rinul* (1965), un ansamblu din 11 plăci de lemn combinate (3×13 m), *Pădurea de oameni*, 8 plăci de 2×8 metri, create în 1967 pentru Montreal Worlds Fair. Opera lui cuprinde numeroase alte forme de artă, pe lîngă grafică și gravură în lemn (desene pe plastic, lucrări monumentale în ciment ș.a.). În 1972, Grieshaber și-a rupt din timpul consacrat gravurii pentru a vizita de trei ori R.D.G., în vederea făuririi unor punți de legătură între artiștii din R.D.G. și R.F.G. și pentru a ajuta la organizarea Bienalei Țărilor Baltice, în calitatea sa de membru al comisiei de pregătire a Bienalei Internaționale — 1973 de la Kunsthalle-Rostock, R.D.G. Ce anume definește demersul unui artist din R.F.G. care dorește să făurească punți de legătură între toți artiștii din Europa? Răspunsul ni-l oferă rigoarea etică și idealurile lui Grieshaber, care totdeauna s-a pronunțat împotriva oprimării muncitorilor și luptătorilor pentru progresul omenirii. În 1933, împreună cu Willi Baumeister și numeroși alți artiști germani de seamă, s-a retras de pe scena artei germane. În acea epocă el a publicat, împreună cu cîțiva prieteni, reviste de « underground » în tiraj restrîns (20 pînă la 100 exemplare), precum acea faimoasă serie « Reutlinger Drucke » cu motto-ul « *Malgré Tout* » (În pofida tuturor). În timpul anilor războiului, el a editat publicația de « underground » Press Haguenau. În 1958, la inițiativa lui Grieshaber, prietenii săi și studenții de la Academia din Karlsruhe au publicat *Hommage à Werkman*, carte dedicată marelui tipograf olandez și erou din ilegalitate — Hendrik Werkman, ucis de naziști în 1944. Măiestria artistică a lui Grieshaber a realizat un protest emoționant (1964), adresat Președintelui Mexicului, pentru eliberarea pictorului David Alfaro Siqueiros. Atunci cînd poporul din Grecia a fost oprimat de militarii fasciști, afișele și protestele lui Grieshaber au fost tipărite pe scară largă și distribuite studenților de la universitățile germane. Grieshaber a contribuit în ultimii ani, prin arta sa, și la alte acțiuni progresiste, precum « Campania pentru eliberarea Angelei Davis », la eforturile pentru « Amnistia internațională » și la dezbaterea problemelor legate de « Gastarbeiter ». El a susținut multă vreme în R.F.G. campania pentru admiterea artiștilor în sindicate.

S-au publicat peste o duzină de studii, dedicate vieții și operei sale și peste 70 de cataloage, pentru a face cunoscută opera artistică a lui Grieshaber. Totuși, puțini sînt cei care recunosc energia, eforturile și activitatea omului care încearcă să difuzeze prin arta sa speranța într-o lume a păcii. H.A.P. Grieshaber, un gravor ieșit din comun, folosește opera sa pentru făurirea punților de prietenie între oamenii și artiștii din lumea întreagă.

ROBERT G. STANLEY

Biochimist. Director al Cercului de Artă grafică de la Universitatea din Florida. (Southern Graphic Arts Circle)

În ilustrație: 1. *Războiul țărănesc, xilogravură, 1963*; 2. *Pădurea de oameni, fragment, xilogravură, 1967*

IDEEA DE CONCRET ȘI DE ABSTRACT ÎN ARTA MODERNĂ

Secolul nostru înregistrează o modificare esențială a noțiunilor filosofice de concret și abstract în aplicarea lor la artă și literatură. Faptul se desprinde pregnant dacă plecăm de la cea mai simplă și elementară definiție clasică a acestor noțiuni. Concretul, după cum se știe, este expresie a individualului, de care se ia act pe cale directă, sensibilă, intuitivă. Abstractul, dimpotrivă, are ca obiect generalul, însușit pe calea mediată a cunoașterii raționale.

Conținutul acestor definiții, milenar repetate prin școli, începe a fi puternic clătinat în vremea noastră, mai cu seamă pe planul artei. Încă de pe la sfîrșitul veacului trecut, acea *Lebensphilosophie* a lui Wilhelm Dilthey, bazată pe « trăire », dezvoltă premisele unei individualizări a logicii. Pe cît de paradoxală apare ideea din unghiul unei concepții tradiționale, pe atît de bogată în urmări se arată ea prin integrarea într-un nou context de sensuri. Ortega y Gasset, ilustrul elev al lui Dilthey, în subtilul studiu pe care îl consacră maestrului, demonstrează că tocmai inițierea unei logici individuale constituie contribuția fundamentală a acelui gînditor. De fapt, noua vedere se află în acord cu spiritul secolului, sau, mai bine zis, al primei sale jumătăți, care tinde către o individualizare și sensibilizare a abstractului. Ideea își va găsi unul din sprijinele cele mai puternice în gîndirea asupra artei. Epocala lucrare a lui Wilhelm Worringer din 1908, *Abstraktion und Einfühlung*, vine să confirme această tendință. Pentru prima dată, Worringer demonstrează existența inițială a unei arte abstracte, ivită nu dintr-o poziție clasică și raționalistă, ci, dimpotrivă, din zguduirile lăuntrice ale unei puternice mișcări emotive.

Lucrarea sa aduce o importantă întărire teoretică pentru cariera artei abstracte, ce începuse încă dinainte să frămînte mințile unor tineri artiști, care vor deveni adînc reprezentativi pentru prima jumătate a veacului noastru. O întreagă atmosferă artistică era gata constituită sub noile auspicii.

Artiștii avangardei, departe de a asocia idealul lor « abstract » cu ideea de rațiune în sensul lui Descartes sau al lui Corneille, preconizează supremația, bunăoară, a « sensibilității pure », ca în cazul lui Kasimir Malevici, promotorul « suprematismului ». Despre acest pictor s-a spus că este primul care încarcă geometricul cu o intensă forță emotivă. Dar desigur că, în contextul timpului, Malevici nu reprezintă o excepție. Ideea despre o sensibilizare a geometricului devine curentă, iar mai tîrziu Marcel Brion, în legătură cu aceiași artiști, amintește chiar de o « mistică a geometricului ». Faptul îi cucerește și pe unii oameni de știință. Matematicianul Princet, care frecventa cercurile cubiștilor, reflectează chiar la o geometrie specială pentru pictori, o geometrie sensibilă.

Dar cît de abstracți, în sensul consacrat al noțiunii, mai pot fi numiți acești artiști? Să luăm următoarele impresii, atît de fine, pe care pictura lui Wasili Kandinski i le provoacă lui Joseph Émile Müller: « Linii ce izbucnesc impetuoase, șerpuiesc, se învîrtejesc, se zbîrcesc sau se crispează; culori sărbătorești ce clocotesc, explodează, și se izbesc ». Noțiunile de zbîrcire, de crispare, de clocotire, de explodare, exprimă tot ce poate fi mai concret, aplicat la o artă ce poartă emblema abstractului.

Rezultatele devin adesea bizare sub aspectul unei noi definiri a termenilor. Cele două noțiuni, inițial antonimice, ajung uneori fungibile pînă la sinonimie. Faptul nu este departe de atingerea unei concluzii sceptice în ceea ce privește distincția dintre abstract și concret pe planul artei contemporane. Distincția, mai înainte atît de clară, dintre aceste noțiuni, acum poate să apară uneori de-a dreptul arbitrară.

Încă cu mult anterior, chiar unii artiști de avangardă au avansat ideea că arta cultivată de ei poate căpăta tot atît de bine și calificativul de abstractă și cel de concretă. Iată cuvintele sculptorului și poetului Hans Arp, unul din întemeietorii dadaismului în perioada de la Zürich dintre 1916 și 1919: « Înțeleg să se numească abstract un tablou cubist, căci unele părți au fost eliminate de la obiectul care a servit drept model pentru acest tablou. Dar găsesc că un tablou sau o sculptură care n-au avut vreun obiect drept model sînt și ele tot atît de concrete și de materiale ca și o frunză sau ca și o floare ». Cuvintele lui Hans Arp ne ajută, totuși, să clarificăm, cel puțin în parte, noua accepție a termenului.

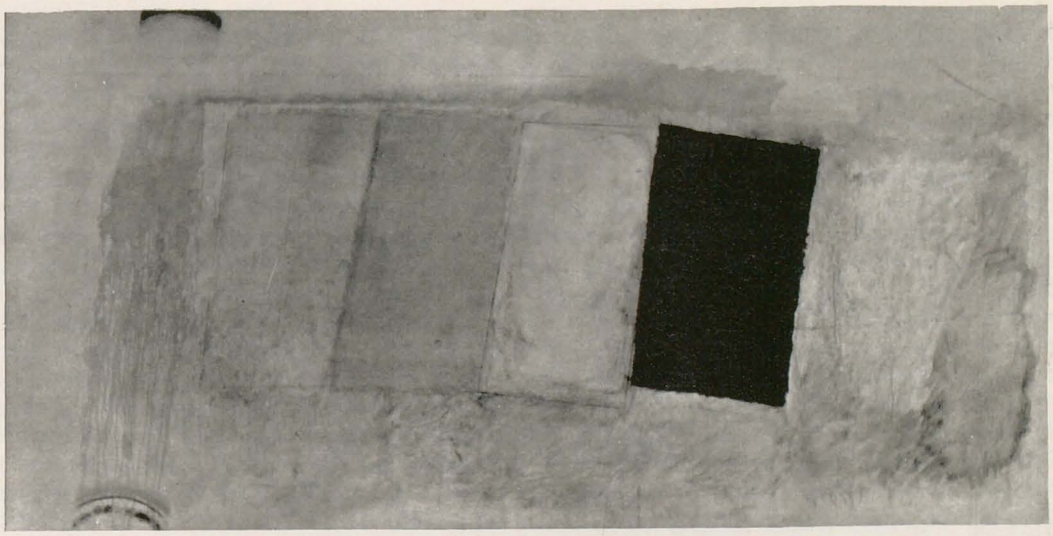
În mod larg capătă denumirea de artă abstractă acea alcătuire unde relațiile lăuntrice ale artistului predomină asupra injoncțiunilor venite de la modelul din afară, model care poate fi și cu totul înlăturat. De accepția tradițională a termenului noul sens se vede legat numai cu un fir foarte subțire. Este, după cum arată Arp, doar faptul că se face abstracție de unele părți ale modelului, uneori chiar de toate. În rest, însă, prin predominarea relațiilor lăuntrice — care pot fi și foarte concrete, dacă se leagă de acea « trăire » în sensul lui Dilthey sau, în orice caz, de latura sensibilă a artistului — arta abstractă se identifică cu registrul stilistic al manierismului. Este aci vorba de ultima și cea mai radicală perioadă manieristică din diviziunea pe etape a acestui stil, așa cum s-a stabilit de către Gustav René Hocke.

În aparență — dar numai în aparență — ar mai fi o trăsătură care întreține legătura dintre această artă a veacului nostru și accepția clasică a abstractului. Este anume autoritatea unor *legi* la care trebuie să se supună cu rigoare artistul. Să urmărim mai de aproape această exigență a artei abstracte. Un exemplu ar prezenta cele cinci legi « raționale » pe care, în 1926, le formulează pictorul Piet Mondrian în cadrul « neoplasticismului » său. Încă cu mult înainte, și Paul Klee stabilește o serie de « legi directoare » pentru pictura sa. Același lucru se lasă surprins la mai mulți artiști abstracți. Tentația analogiei ne întinde, însă, aci, o cursă, care poate induce în eroare. Am crede, astfel, că asemenea legi, mai cu seamă cele legate de postularea anumitor scheme geometrice, ar avea aceeași funcțiune ca și elementul abstract, în sensul său clasic din arta Renașterii. Așa este, bunăoară, prisma dreptunghiulară, gîndită de Mondrian. Nu ar fi aci, oare, o expresie echivalentă cu vestita piramidă a lui Leon Battista Alberti sau, poate mai mult, cu întreaga convenție a spațiului cubular, pe care Pierre Francastel l-a descoperit în ideea de perspectivă a Renașterii? Răspunsul la o ipoteză atît de superficial formală, dictată de demonul analogiei, nu poate fi decît negativ. Lăsînd la o parte faptul că prisma dreptunghiulară a lui Mondrian nu reprezintă doar spațiul în care se înscrie o figură, ci figura însăși, există o deosebire și mai importantă pentru noi. Piramida lui Leon Battista Alberti și, mai cu seamă, volumul cubular, care cuprinde perspectiva întregului tablou, deși concepute de o singură persoană, au fost gîndite nu în exclusivitate pentru acea persoană, ci pentru toți pictorii. Ele devin exemple de legi generale și obiective, ca și cele trei unități din dramaturgia clasică. Dimpotrivă, prisma dreptunghiulară a lui Mondrian este expresia unei legi individuale, valabile numai pentru sine și pentrul uzul propriei creații. La fel și legile lui Klee și ale celorlalți artiști abstracți din veacul nostru. Fără a exista aci o filiație directă cu « filosofia trăirii », se surprind indiciile aceleiași logici individuale, dotate cu sensibilitate, proprie unei omeniri la care pasiunea intelectuală a cunoașterii se află canalizată și atrasă de solicitarea egocentrică a unui intens fond emotiv.

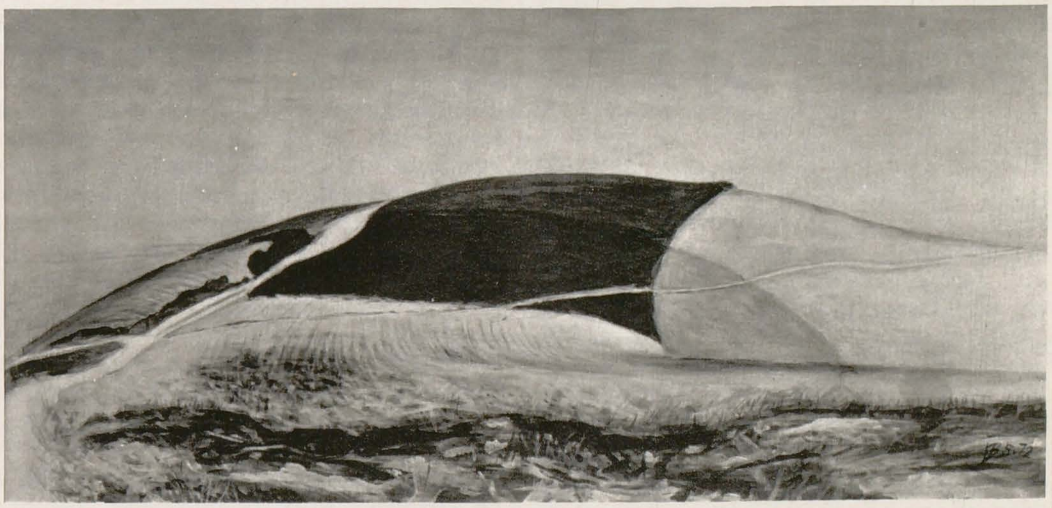
Această trăsătură, care stimulează pretutindeni ivirea unor serii de legi provenite nu din afară, ci din mișcările lăuntrice ale artis-

tului, și numai pentru uzul său personal, nu constituie o caracteristică exclusivă nici a artelor plastice și nici a avangardei. Ea se întîlnește mai cu seamă în prima jumătate a secolului, pe firele tuturor registrelor artistice, făcînd să se identifice noua accepție a abstractului cu conținutul stilistic al ultimei faze manieriste. Aplicarea logicii individuale descoperă că inteligența pură, cunoscută de veacuri ca imperturbabilă, poate deveni emotivă. De fapt nu mai este inteligență pură decît prin formulare. Ne gîndim la ideea de « sensibilitate intelectuală » a lui Valéry. În studiul său *Création artistique* poetul afirmă următoarele: « M-am întrebat dacă lucrările intelectului, evenimentele lui proprii, bucuriile și grijile, strălucirile și mizeriile, măririle și servituțile lui, nu puteau fi exprimate prin mijloacele artei... ». Valéry a omis să adauge un adjectiv posesiv, care să justifice întregul proces de individualizare și concretizare, urmărit aci, anume *intelectul meu*. Dar nici cu acest adaos nu s-ar preciza complet natura reflecțiilor sale. Intelectul nu poate avea bucurii și griji. Acestea sînt numai ipostaze ale stărilor afective însoțitoare. Dacă, totuși, intelectul reușește să le înglobeze în sine — să și le asimileze — el devine altceva, și anume « trăire » intelectuală. În fond, deci, Valéry exprimă printr-un termen abstract un conținut concret. Se surprinde aci o trăsătură mai generală a primei jumătăți de secol. Dacă un fond individual, deci concret, aparține lumii lăuntrice, în sensul amintit al manierismului, el se recomandă sub o identitate abstractă, deși nu urmărește cîtuși de puțin operația generalizării raționale și obiective. Este adevărat că, privite numai formal, mobilele creației artistice în prima jumătate a veacului se relevă, în genere, a fi de natură intelectuală. Pe cartea de vizită a noilor fenomene artistice nu mai figurează pregnant sensibilitatea, ca în preromantism sau romantism, și nici sensoriul, ca în parnasianism, simbolism sau impresionism, ci mai curînd intelectul, ca în clasicism. Este, însă, vorba, de cu totul altceva decît de obiectiva rațiune clasică. Termenul se află chiar evitat, înlocuit fiind prin alte noțiuni, aceea de luciditate, de cerebralism, de explorare lăuntrică, de *experiment*. Întregul sistem de relații apare fundamental altul. Amintitele conținuturi abstracte nu mai constituie, ca rațiunea clasică, un obiectiv final, ci numai puncte de plecare sau căi instrumentale pentru a face mai pregnantă esența concretului individual.

În cele din urmă, metoda intelectuală sau ideea inițială, care reprezintă titlul și emblema unei concepții artistice, pălesc cu totul sub presiunea efectelor și descoperirilor lor de ordin sensibil. Asistăm la un proces continuu de concretizare a abstractului, a acelui abstract sub auspiciile căruia vrea mereu să se anunțe o inițiativă de artă. Unii artiști din sfera abstracționismului și-au dat seama încă de pe la începutul secolului de acest proces la care se supune activitatea lor. Cunoscutele cuvinte ale cubistului Juan Gris au căpătat chiar putere definitorie sub aspectul de față: « Încerc să concretizez ceea ce este abstract »



ION NICODIM: *Curcubeu căzut în iarbă*



HORIA BERNEA: *Deal*

declară Gris. « Eu plec de la o abstracție pentru a ajunge la un fapt real ». În opoziție cu relațiile din arta Renașterii, schema geometrică nu mai constituie receptacolul care cuprinde un ansamblu de intuiții, ci punctul inițial din care se desprinde intuiția. La Rafael o figură concretă se organizează și se obiectivizează într-o piramidă. La Juan Gris un cilindru se însuflețește și se subiectivizează într-o figură concretă. Ideea sucombă sub materia sensibilă pe care ea o invocă și o descoperă. Abstractul modern în artă își pierde vechea rigiditate și duritate cristaloidă. El devine elastic și solubil, dizolvîndu-și crusta geometrică în pasta concretă pe care de la început o poartă virtual în sine.

Abstracționismul artistic, în felul cum l-am interpretat pînă acum, constituie o orientare care se încadrează într-o configurație specifică primei jumătăți de secol.

În perioada actuală, de după ultimul război mondial, *concretul* figurează în fruntea diferitelor programe artistice, devenind obiectivul noilor preocupări. Faptul se poate constata încă din primele momente ale perioadei în care ne aflăm. Ne pare simptomatic indiciul că expoziția de așa zisă *artă concretă* la care se referă M. Brion la începutul acestei expuneri are loc în iulie 1945, deci imediat după cel de-al doilea război mondial.

Aproape orice inițiativă ivită în ultimele două-trei decenii nutrește această nouă ambiție. Arta concretă, muzica și poezia concretă se numără printre fenomenele artistice cele mai recente. Chiar și fără o asemenea titulatură, punctul de plecare nu mai este *ideea*, ci *obiectul* sau evenimentul real, transpuse şi transcrise adesea direct. Astfel, colajul în pictură ia proporții și se difuzează imens, fiind ilustrat acum și de pictori care nu-l cultivaseră mai înainte. Așa este cazul cu opera de bătrînețe a lui Max Ernst, care, în lucrarea sa intitulată *Penultima pădure de scînduri* (1970) proiectează pe un fond albastru lemnul putrezit și decolorat al unei vechi uși de grajd. Sculptura recurge și ea la o aglomerare de asemenea obiecte sau materiale uzate, smulse din ambianța cotidiană. Literatura calchiază de asemenea un limbaj prozaic, neselectat și neelaborat. Se inițiază filmul *ciné-vérité*, luat *pe viu*.

Revenind la literatură, constatăm profuziunea reportajelor, a anchetelor, a acelui « fapt mărunt și autentic » de care vorbește în 1956 Nathalie Sarraute, în timp ce susține că « azi cititorul preferă documentul în locul romanului ». Dar și « noul roman », în special sub aspectul reismului lui Robbe-Grillet, se oprește la lumea obiectelor, cum spune el, « nesemnificative sau pe care (subînțeles scriitorul) se străduiește să le prezinte astfel ». Se urmărește pretutindeni concretul direct, apropiat, nu acela căutat în muzee, în rezervații, în locuri exotice, ci concretul de care ne izbim la tot pasul, fără să-i acordăm atenție.

Atît pe planul creației propriu-zise cît și pe

acela al cercetării artistice, elementul prim nu mai este *ideea*, ca în deceniile precedente, ci *obiectul* real. În consecință nici prima operație nu mai este *explorarea* sau *experimentul*, ci *descrierea*. Deopotrivă, punctul de plecare al artistului și al cercetătorului de artă încetează a mai fi un dat abstract, substituindu-se printr-unul concret în sensul cel mai obișnuit. Este interesant de notat că așa cum romanul lui Robbe-Grillet apare ca literatură a *obiectelor*, vasta concepție informaționistă a lui Max Bense poartă și ea denumirea de *Objekt-Ästhetik*. Iar operației pur descriptive, adesea chiar empirice, cuprinse în arta, în muzica, în poezia concretă, precum și în toate manifestările artistice, amintite în exemplele de adineauri, îi corespunde aceeași operație în planul cercetărilor structuraliste. Acestea privesc și ele, în primul rînd, « alcătuirea » unui lucru, în speță a unei opere. « Într-o cercetare structuralistă », afirmă Hugo Friedrich, « procedeul metodic este cu precădere descriptiv ». Se înlătură, deci, elementul inițial abstract « semnificativ », pe care îl constatasem la artiștii din prima jumătate a secolului. Este adevărat că, în acest sens, mai cu seamă în aplicația sa lingvistică, structuralismul se ilustrase cu mult înainte. Este destul să amintim, printre altele, mișcarea formalistă rusă *Opoiaz* sau *Cercul de la Praga* de prin 1928—1929. Totuși, în formele sale radicale, abia în ultimele decenii structuralismul a proliferat considerabil cu noi contribuții, și și-a aflat cea mai amplă audiență.

Acum, bunăoară, capătă putere de circulație informaționismul. Și iarăși este interesant de notat că acest fenomen concretizant îi atrage deopotrivă atît pe cercetători cît și pe artiști. Aproape imediat după ce Abraham Moles publică în 1958 lucrarea sa *Théorie de l'information et perception esthétique*, un romancier ca Michel Butor vorbește de o confruntare a scrisului cu « informațiile pe care le primim » și de « un nou mod de a lega între ele informațiile alese ca exemple ». Asistăm, deci, la un fenomen prezent pe toate planurile în atmosfera momentului.

Desigur, însă, că nu ne mulțumim numai cu aceste înregistrări. Ceea ce vrem să semnalăm este că noul concret este tot atît de puțin concret în sensul clasic al noțiunii pe cît de puțin abstractă, în același sens, se dovedise tendința antecedentă. Momentul inițial sau forma în care se anunță un fenomen nu reprezintă nici pe departe întreaga sa configurație. Elementul concret — obiectul, implicit descrierea sa — se reduce acum la o simplă piesă, destinată să intre într-o rețea de relații abstracte, a căror finalitate este descoperirea unor legi. Asemenea legi nu mai au nimic comun cu cele ale lui Klee sau Mondrian, ivite inițial din propria sensibilitate a artiștilor, și numai pentru uzul lor personal. Ele tind, dimpotrivă, să capete un caracter general și obiectiv ca și acelea ale științelor fizice. Aci intervine statistica, matematica, premisele unei « cibernetizări » a artei, calculul previzibil scos din diferite relații, calcul care poate fi efectuat și de mașină. Această sferă de activitate îi preocupă nu numai pe teoreticieni, așa cum s-ar părea în primul moment, ci și pe mulți artiști, în special muzicieni. Chiar și în literatură, același Michel Butor, bunăoară, în scrierea sa *Cercetări asupra tehnicii romanului*, recurge la cele mai subtile operații structuraliste. Dar să nu mergem prin tot acest proces complicat de specializare abstractă, ci să ne oprim la însuși elementul concret inițial al unei opere artistice din categoria ce ne preocupă. De la început vom surprinde că un asemenea element se află lezat în integritatea sa. Așa cum, în deceniile precedente, abstractul se prezenta incomplet, fiindcă îi lipsea rațiunea obiectivă și virtutea generalizării, tinzînd către individualizare și concretizare, tot astfel și acum concretul apare deopotrivă de incomplet, fiindcă i s-a extras măduva sensibilă și s-a redus la simplul preliminariu al unei operații de abstractizare.

Să luăm pe unul din campionii noii vederi, pe Robbe-Grillet. Acest scriitor combate și privește cu ironie « mitul profunzimii », valoarea semnificației, « sufletul romantic al lucrurilor ». El își află întreaga satisfacție în pura « suprafață » a obiectelor, în faptul de a fi prezente, de a exista. Ne permitem să stăruim puțin asupra acestui exemplu atît de reprezentativ, în care concretul se află subminat de propriul său exces. Este, de altfel, un risc la care s-au expus toate *purismele* din lume. Și, desigur, purismul *reist* al lui Robbe-Grillet nu poate face excepție de la acest destin. Așadar, lucrurile nu au altceva de făcut decît să existe. Ele nu au voie să simtă, fiindcă aceasta ar însemna o « rușinoasă » denaturare a lor din partea scriitorului. Atunci, în mod consecvent, ele n-ar avea voie nici să gîndească. . . Or, iată ideea finală a lui Robbe-Grillet din eseul său program din 1956, *O cale pentru romanul viitor*: « În același timp adjectivul vizual, descriptiv, care se mulțumește să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, urcă poate drumul anevoios al unei noi arte romanești ». Ne întrebăm aci dacă *a măsura* și mai cu seamă *a defini* se poate face fără *a gîndi*. Prin urmare, pe lîngă faptul că este prezentat, că există pur și simplu, obiectul, prin adjectivul său vizual, mai și gîndește. Aci ni se pare a vedea una din dilemele dramatice ale noii accepții de concret. Deposedate de propria aură sensibilă, obiectele, în prezentarea lor artistică, rămîn vide. Concretul, în numele căruia li se extrage acea calitate, considerată străină lor, este mort. Și atunci Robbe-Grillet îl reanimează cu pungile de oxigen ale unor funcțiuni abstracte.

Pe de altă parte, acel pur adjectiv vizual — care am văzut, totuși, că nu este pur — și care se afirmă ca reactiv față de repulsia provocată, cum spune scriitorul, de « cuvîntul cu caracter visceral, analogic sau incantatoriu », ar trebui să însemne numai prin prezența sa o împlinire. Or, iată că el « urcă drumul poate anevoios al unei noi arte romanești ». De aceea, referindu-se în special la Robbe-Grillet, criticul italian Carlo Bo gîndește judicios cînd spune că noii romancieri « se opresc la construcția instrumentelor » și că execută numai « pregătiri tehnice » pentru roman. Ne întrebăm, însă, dacă pe acest « drum anevoios » se poate ieși din lumea simplului concret instrumental, a acestui pretext descriptiv aservit unor operații abstracte. Robbe-Grillet are, totuși, perfectă dreptate cînd spune următoarele: « Dacă societatea s-a transformat încetul cu încetul, dacă tehnica industrială a făcut progrese considerabile, civilizația noastră intelectuală a rămas aceeași ». Este adevărat că, în genere, activitatea intelectuală și artistică de astăzi nu se arată a fi în totul contemporană cu coordonatele realității pe care ar trebui să le reprezinte. A îndrepta acest decalaj își propune nu numai « noul roman », ci și arta, muzica și poezia concretă. Unele soluții dau, însă, de gîndit și chiar îngrijorează. Bunăoară, poezia concretă, bazată pe evocarea ambianței de obiecte tehnice cotidiene, își propune să facă din artă un obiect de uz momentan, așa cum este cazul cu oricare din obiectele vieții de astăzi, scoase mereu din circulație și înlocuite, odată cu ivirea continuă a unor noi invenții perfecționate. Inițiativa pare monstruoasă — și este efectiv monstruoasă — dar nu i se poate nega consecvența față de realitatea vieții actuale.

Ideea de eternitate a artei nu constituie o permanență, ci un dat istoric, ivit mai tîrziu în cadrul fiecărei civilizații. Ea nu exista la reprezentanții societăților primare, care căutau să-și adapteze realizările artistice la obiectivele lor practice imediate. Această idee apare numai odată cu o așezare stabilă a vieții, pe temelii durative, cu instituții statornice, cînd omul se instalează solid în ceea ce un gînditor argentinian, Martinez Estrada, numește « alveola » umană. Faptul se poate desprinde din indiciile cele mai simple. Sădirea unui măslin, a cărui creștere și rodire se lasă așteptată decenii întregi, se făcea cu intenția de a folosi generațiilor viitoare, avînd ca bază garanția unei continuități a vieții în aceleași « alveole ». Orice activitate, cît de simplă, biologică, economică, socială însemna un demers către eternitate. Arta nu exprima altceva decît adecvarea la asemenea exigențe, figurînd obiectivul lor exemplar realizat. O operă artistică trebuia, în consecință, să se bucure de acea perfecțiune care să-i garanteze o durată pe măsura unor coordonate statornice ale existenței. Astăzi lucrurile se schimbă vertiginos. Arta și literatura mai pot ține pasul acestui ritm schimbător? Deși infinit mai laborios — poate chiar exagerat de migălos — Robbe-Grillet nu face cu mult altceva decît ceea ce urmărește poezia concretă. Așa cum a observat Carlo Bo, el pregătește instrumente pentru noul roman. Aceasta, însă, în faza actuală, reprezintă o activitate aleatorie. Instrumentul este confecționat numai pentru a fi înlocuit mereu cu alt instrument mai perfecționat, și aceasta la infinit. Paradoxul noii accepții a concretului este că, în numele unei atari calități, se urmărește o adecvare cît mai directă la realitatea contemporană care se prezintă, însă, abstractă, operaționistă, într-o stare de schelărie continuă, formată numai din scheme ce se înlocuiesc rapid una pe alta. Cînd Robbe-Grillet spune că noul roman nu-i mai oferă lectorului « o lume desăvîrșită, plină, închisă », cu alte cuvinte o lume concretă, el se gîndește, desigur, la modelul coordona-

telor pe care le avem în față. Concluzia este că cititorului urmează să i se încredințeze misiunea de « a inventa » opera. Cam în același fel gîndește și Nathalie Sarraute. « În asta constă totul », spune scriitoarea, « a-i lua cititorului dreptul lui », a nu-l face « să se simtă prea la largul lui », lăsîndu-l « să se descurce » numai după jaloanele oferite de scriitor. Se revine, deci, la ideea de a-l însărcina pe el să inventeze opera. Ne întrebăm, însă, cum va putea cititorul, care nu este scriitor, să înfăptuiască ceea ce n-a fost în stare scriitorul însuși. Pe de altă parte, nu se prezintă unul mai privilegiat decît celălalt, fiindcă amîndoi trăiesc în aceeași ambianță de coordonate abstracte, de scheme, în sensul amintit. Nu știm atunci dacă cititorul va putea ieși din această lume a instrumentelor — singura reală și singura oferită de scriitor — nu știm dacă cele ce va « inventa » el nu vor fi decît alte instrumente în vederea unei opere care nu va exista niciodată.

În liniile sale largi, tendința amintită este astăzi cu mult mai largă decît cadrul ilustrat. O sete de concret, de actualitate, de realitate imediată și « nesemnificativă » plutește în atmosferă dincolo de orice program dirijat. Însă, ca și acele licori reci care sporesc setea în loc să o potolească, operele astfel rezultate, tocmai prin adaptarea lor prea strictă la angrenajul actual, ne transpun într-un registru al abstractului, al incertitudinii axiologice, al relativului, al nedesăvîrșitului. În mod paradoxal, fluxul provocat de ele acționează simultan cu refluxul, cucerindu-ne prin adevărul lor în același moment în care ne și resping prin lipsa lor de semnificație și de ecou. Totul pare brut și empiric, cerînd a mai fi prelucrat sau chiar « inventat » de noi, cum spune Robbe-Grillet, fără, însă, să posedăm criteriile sigure pentru această operație. Într-o asemenea confuzie se ajunge a se încredința mijloacelor celor mai abstracte — fizicii, matematicii, computerelor — însărcinarea de a stabili prin calcule distincția între artă și non-artă, între valoare și non-valoare.

Sub raport funcțional, o civilizație a scopurilor este concretă, așa cum, bunăoară, se dovedește a fi Renașterea, pe cînd una a mijloacelor, ca aceea de astăzi, apare predominant abstractă. Aceasta se întîmplă în ciuda faptului că, față de trecut, obiectele materiale au sporit actualmente, continuînd chiar să prolifereze invadant. Odată ce, însă, funcțiunea lor este aceea de mijloace, de simple instrumente operative, cărora li s-a extras potențialul sensibil — singurul care le face suficiente lor însele — ele devin piese ale unei relații abstracte. Cu această funcțiune se profilează mulțimea de obiecte tehnice actuale. Observația, desigur, nu trebuie interpretată empiric în raportarea ei la planul artei. La atîția scriitori și artiști din ultima vreme, inclusiv la Robbe-Grillet, obiectele nu sînt tehnice, dar dețin funcțiunea de obiecte tehnice. De asemenea, concretul lingvistic al simplelor unități verbale dintr-o operă literară este privit în același fel de cercetările structuraliste. Ele apar ca mijloace sau instrumente destinate să servească unui complex de relații abstracte, de unde urmează să derive legi generale. La aceasta se reduce, în mare parte, invocarea inițială a concretului în accepția sa actuală.

Secolul nostru oscilează, astfel, între extreme, care, însă, nu se pot susține prin caracterul lor exclusiv. În prima sa jumătate vrea să se impună formula abstractului ; ea poartă, însă, în sine, germenii concretului, și tinde spre concretizare. În ultimele decenii relația apare inversă. Acum domină formula concretului, care cuprinde, însă, potențele abstractului și se dirijează către abstractizare. Omul se îndreaptă inadecvat spre extreme unilaterale numai împins de șocuri puternice, așa cum se întîmplă în cadrul zguduirilor continui, care au încercat societatea modernă. Asemenea zguduiri produc sau mișcarea de retracție a abstractului, în sensul său deosebit de cel clasic, după felul cum îl ilustrează Worringer în aplicarea sa la fazele istorice inițiale, sau sensul invers, al atracției, polarizîndu-se în extrema concretului. În primul caz, artistul se sustrage unei lumi de simple mijloace, opunîndu-i realitatea sa lăuntrică prin forme radicale de manierism. În al doilea caz, el vrea să se apropie concret de acea lume, care îl prinde, însă, ca în niște benzi rulante, în resorturile ei abstracte. După cum se vede, extremele produse de șocuri se dovedesc fragile, nerezistente, și nu se pot susține prin conținutul lor exclusiv ; ele devin poroase, permeabile, lăsînd fiecare să se insinueze într-însa tendința opusă. Numai pe o poziție stabilă omul alege calea mediană, completă, împlinită, printr-un acord deschis între concret și abstract, așa cum face, bunăoară, arta Renașterii. În speța șocurilor, care împing la extreme, o asemenea relație nu mai este posibilă. Astfel, concretul și abstractul, care principial se vor exclusive, intră totuși, printr-un fel de consimțită contrabandă, unul în teritoriul celuilalt. Acest echivoc nu constituie, desigur, calea cea mai echilibrată și cea mai normală a unui raport de termeni. Societatea modernă, cel puțin o parte însemnată a ei, se străduiește, însă, să reducă autonomia aproape anarhică a mijloacelor, să le supună unui scop, unui ideal precis.

Numai pe baza unei asemenea așezări omul nu va mai fi dominat de extreme, ci le va stăpîni el. Numai pe această cale se va relua contactul echilibrat, cu adevărat împlinitor, între concret și abstract, ca premisă a unui nou clasicism.

EDGAR PAPU

ESTETICA LUI HEGEL

Asemenea întregii opere filosofice pe care Hegel a elaborat-o, și ideile estetice propuse de genialul creator al sistemului de gîndire privind *fenomenologia spiritului* sînt copleșitoare de la prima vedere. Acest lucru a fost intuit, cu exactitate, de Max Bense. În compendiul intitulat *Aesthetica*, Bense relevă două aspecte esențiale ale doctrinei hegeliene — aspecte ce sînt profund semnificative pentru epoca noastră.

În primul rînd, esteticianul german pune în lumină faptul că, pentru Hegel, arta constituie un univers al *aparenței*. Într-adevăr, marele părinte spiritual al conceptului modern al *devenirii* subliniază că elementul artistic, în genere, reprezintă un joc al aparenței, fără ca, prin aceasta, domeniul esteticului să-și piardă necondiționat demnitatea sa specifică și puterea de netăgăduit. Ceea ce se explică în virtutea împrejurării că « *aparența* însăși ține, în chip esențial, de *esență* » [1]. În acest sens, aparența reflectă o ordine mai adîncă a existentului și nu o simplă stare a *lumii empirice*, fie ea exterioară sau interioară. Astfel, « Hegel a redat — potrivit convingerii lui Bense — modul particular de existență al operei de artă, cu ajutorul unui foarte vechi concept, atunci cînd el a spus că ,, frumosul '' își are ,, viața sa '' în ,, aparență '' (*Schein* — n.ns.) și că ,, în aparență, arta își produce concepția sa despre existent (adică, un existent privit ca *Dasein*; sau ca sistem ai *realelor*—n.ns.)'' » [2]. Tocmai datorită acestei cantonări în existent, Hegel își permite să sublinieze că este în măsură de a evidenția caracterul fenomenal al sferei artisticului, contestînd în același timp părerea că, printr-o asemenea folosire a noțiunii de *aparență*, ar putea să se sugereze vreodată « lipsa de demnitate a operei de artă » [3].

Cît de importantă este ideea de *aparență*, pentru întreaga estetică modernă, ne mărturisește însuși Bense. Acesta pornește de la constatarea că tot ce se poate afirma despre *aparență* este valabil și pentru ceea ce el a denumit prin termenul de *corealitate*. În această ordine de idei, « aparența are corealitate ». Iar, în concepția lui Bense, lumea « aparențelor este o lume iluzivă (și Hegel vorbește de « iluzie ») ; și unde este iluzionare sînt și semne » [4]. De aici, extinzînd raționamentul, desprindem ideea că « lumea aparențelor este o lume a semnelor » [5]. În această calitate, Bense deduce

că lumea aparențelor este o astfel de lume încît ea « consumă și transcende realitatea » [6]. Astfel, tot ce este surprins « în percepția operei de artă constă din semne și din existențe; de aceea toate semnele sînt semne despre existență » (ca și în viziunea lui Hegel — n.ns.) [7].

Drept urmare, în acțiunea de percepere a semnelor ne lovim, în permanență și în mod stăruitor, în opera de artă, « de existentul coreal » [8]. Acest existent stă, pe de o parte, în ordinea *fizicală* a lucrurilor; pe de altă parte, el reprezintă un act de transcendență față de substratul purtătorilor materiali de semne și o *trimitere* către un plan mai înalt şi mai spiritualizat de existență. Pe o atare bază s-a clădit, potrivit vederilor lui Bense, și doctrina semiotică a lui Ch. W. Morris.

Dar, în credința lui Bense, tezele hegeliene nu reprezintă numai un temei ontologic pentru întregul univers modern al semnelor și pentru semiotică în chip special. El pune în evidență un al doilea atribut fundamental al esteticii hegeliene — atribut care e, deasemeni, strict actual pentru lumea contemporană. Este vorba de așa-numita *resemnare* a autorului *Științei logicii* în fața destinului incert al artei. Dată fiind importanța problemei, este interesant să analizăm mecanismul intelectual specific unei asemenea stări de incertitudine a spiritului.

Discutînd despre semnificația istorică a doctrinei lui Nietzsche, în cuprinsul evoluției formelor culturii, Bense subliniază, pe bună dreptate, că există concepții filosofice care beneficiază, în substanța lor mai ascunsă, de privilegiul de a avea « felinare » pline de strălucire ce luminează, în profunzimi, totul [9]. Chiar și atunci cînd scoatem asemenea idei—surse de lumină din contextul lor inițial, pentru a le transpune într-un climat doctrinar de o cu totul altă natură, ele au puterea de a ilumina în continuare și de a face limpezi orizonturi teoretice, care, originar, le-au fost parcă străine [10]. Acesta este și cazul unei idei fundamentale din doctrina lui Nietzsche.

Într-adevăr, dacă, în viziunea critică a lui Kant, *existentul* fusese alungat din discuția filosofică, întrucît pe primul plan, în cîmpul examenului teoretic, putuse fi ridicat discursul asupra *cunoașterii*, Nietzsche este acela care — așa cum remarcă Heidegger — reașază lucrurile la locul lor prin formularea imperioasă a convingerii că trebuie *evaluată*, mai întîi, *însăși existența*. Acest proces de evaluare prioritară s-a petrecut, în gîndirea lui Nietzsche, fără echivocuri. Totul a decurs în așa fel, încît, autorul teoriei despre *nașterea tragediei*, ținînd în mod riguros seama de condițiile istorice ale epocii sale, nu s-a sfiit să ajungă la anumite constatări limită, chiar atunci cînd concluziile la care s-a oprit au căpătat un caracter pe cît de *urgent* pe atît de *dur* [11] și de implacabil. Teza *evaluării* concrete și dure a existentului a dobîndit noi sensuri, atunci cînd ea a intrat în sistemul de gîndire al lui Spengler sau în concepția dramatică a lui Heidegger și primește alte semnificații, și mai stăruitoare, în condițiile în care pătrunde astăzi în spiritul frămîntat al marii culturi a Occidentului.

Trecînd însă peste această paranteză, este sugestiv să semnalăm — odată cu Bense [12] — împrejurarea că, la timpul său, Hegel acordase și el prioritate existentului. În virtutea adaptării acestei poziții spirituale de principiu, Hegel supusese arta — așa cum va face, într-un sens radical și privind întregul univers al valorilor, mai tîrziu, Nietzsche — unui act de evaluare existențială plină de gravitate.

Consecințele acestui gest sînt instructive. Hegel considerase, pe drept cuvînt, că marea artă tradițională se caracterizează prin aceea că unifică *generalitatea* cu o formă vie, în așa fel, încît « universalul și raționalul sînt contopiți cu un fenomen sensibil, concret » [13]. Hegel dezvăluie însă împrejurarea că — începînd încă de pe vremea lui — « artistul practicant » tinde să fie, din ce în ce mai mult, sedus de a trăi « înlăuntrul unei lumi a intelectului reflexiv » [14]; ceea ce nu-i mai permite să creeze o stare de singurătate particulară, favorabilă construcției artistice propriu-zise. Și astfel « știința despre artă — susține Hegel — este în timpul nostru și mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja, ca artă, deplină satisfacție » [15]. Ceea ce înseamnă, pînă la urmă, că, sub acest raport, « arta este și rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a ei, ceva ce aparține trecutului » [16].

Judecata de existență aplicată artei și sporirea puterii *reflexive* a spiritului uman, ar duce, așadar, în viziunea lui Hegel, la suprimarea treptată a capacității *sensibile* a ființei de a exprima particularul. Aceasta ar însemna, indirect, transformarea stărilor de trăire artistică în acte de judecată *lucidă*, pentru a se ajunge astfel la stadiul de emancipare meditativă și pură a spiritului.

În acest context de idei Bense obiectează, formulînd o observație nu lipsită de îndreptățire. El consideră că Hegel s-a referit, în analiza sa, la un stadiu al artei privită ca *lux* al ființei. În etapa actuală a evoluției artei moderne, întreaga creație a spiritului artistic începe să reprezinte un factor esențial al luptei împotriva *nivelării* existenței umane. Deși Hegel a fost primul gînditor care a pus, în mod explicit, în lumină, problema înstrăinării ființei în sistemul complex al lumii lucrurilor, estetica sa nu relevă primejdia nivelării stărilor de existență. În atari împrejurări noi, ale evoluției civilizației de tip european, este clar că domeniul artistic începe să îndeplinească rolul de element substanțial al eventualelor echilibrări spirituale.

Și totuși, teza hegeliană referitoare la încheierea unui anumit stadiu al artei și resemnarea teoretică a genialului gînditor în asemenea circumstanțe nu se întemeiază doar pe constatarea că sensibilul este suprimat datorită dezvoltării puterilor de examinare lucidă ale spiritului. Analizînd perioada de disoluție a *artei romantice* — ultima formă de artă cunoscută de Hegel — autorul *Prelegerilor de estetică* aduce un argument de un ordin intelectual mult mai adînc. El constată că arta romantică a constituit în mod originar despărțirea profundă a interiorității, mulțumită de sine, de exterioritatea ce nu-i mai corespundea. Aceasta spre deosebire de unitatea funciară dintre spirit și lume, care în arta clasică s-a realizat în chip desăvîrșit [17]. Opoziția dintre *subiectivitatea* suverană și *obiectivitatea neîmplinită* în raport cu stările spiritului se conturează din ce în ce mai precis, odată cu evoluția treptată a artei romantice. În acest mod, se ajunge pînă la stadiul în care, în sfera exteriorității, se caută *capricios* numai *accidentalul* [18] — ca într-un fel de atitudine de stranie compensație a nemulțumirii ascunse — ceea ce va atrage după sine o descoperire corespunzătoare a *accidentalității* din planul subiectiv [19]. Această dublă accidentalitate, a lumii și a spiritului — ce se deosebește într-o formă manifestă de vechea năzuință către *universalitate* din arta tradițională — are consecințe nemijlocite asupra destinului, plin de incertitudini, al fenomenului artistic în general. Ajunși aici, sîntem în măsură de a pune în evidență o a treia temă esențială din estetica lui Hegel, temă care e întru totul revelatorie și pentru epoca noastră. Acest motiv de bază nu este evocat de Bense, deși el apare tot atît de elocvent ca și celelalte două teme semnalate anterior. Este vorba de ideea referitoare la raportul antinomic dintre *conținut* și *formă* în opera de artă. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, relația de opoziție dintre *semnificația subiectivă* a operei și *imaginea concretă* și *sensibilă*, sub înfățișarea căreia această operă se încorporează. Relația este edificatoare deoarece, în funcție de felul în care se alcătuiește ea, depind — în accepția lui Hegel — diferitele *moduri* în care se configurează arta, pe diferite trepte ale devenirii acesteia. În același timp, raportul apare sub o formă indirectă semnificativ, întrucît din felul în care se stabilesc legăturile dintre termenii opoziției decurg argumentele hegeliene privitoare la disoluția artei romantice, așa cum am văzut că se prezintă lucrurile ceva mai înainte.

De altfel, pe acest motiv de principiu se sprijină întreaga construcție a esteticii lui Hegel. Este o dovadă în plus care ne determină să-i acordăm acestei teme o atenție specială.

Prin urmare, Hegel pornește de la convingerea că în artă trebuie să se realizeze *idealul* [20] de frumusețe. Acest ideal reprezintă unitatea dintre *conceptul* frumosului și plăsmuirea *sensibilă* a acestuia. Dar conceptul desemnează însuși *conținutul* operei sau *ideea* construcției artistice [21]. Întruparea *ideii* se petrece în planul *realității* concrete [22]. Rezultă că realitatea sensibilă definește *forma* [23] operei sau *imaginea* particulară în care universalitatea ideii subiective se exteriorizează.

Dar aici, în viziunea hegeliană, intervine o precizare esențială. În cadrul procesului de întrupare a ideii în forma sensibilă și exterioară a operei, *subiectivitatea infinită* a spiritului nu se poate expune *în întregime* potrivit propriului și adevăratului ei concept[24]. Starea de subiectivitate se trădează deci în planul existenței reale și obiective,

mai degrabă parțial decît integral, ceea ce duce la conflicte între subiectivitate și obiectivitate. Această *tensiune* echivalează, în sfera operei de artă, cu un *conflict* ce se instaurează între *conținutul* ideal și *forma* sensibilă a construcției artistice.

Deducem din această ultimă observație că, la Hegel, descifrăm prezența a două serii de antinomii. Acestea sînt legate organic între ele, decurgînd una din felul de a acționa al celeilalte.

Pe un prim plan subzistă antinomia esențială, ce funcționează pe teren *ontologic fundamental* și anume tensiunea dintre *subiectivitatea* infinită a spiritului și *obiectivitatea* concretă a realității sensibile. Această contradicție *fundamentală* și ontologică se *traduce* în planul *operei de artă* prin opoziția corespunzătoare ce se instituie între *conținutul* operei și *forma* exterioară a acesteia. Privind chestiunea din acest punct de vedere, rezultă că cea de a doua antinomie (așadar distincția formă-conținut) nu este diferită de prima (adică opoziția ontologică de bază interioritate subiectivă-exterioritate obiectivă) prin *substanța* ei. Deosebirea este doar de ordinul deducerii sau al decantării dialectice. Contradicția dintre *formă* și *conținut* reprezintă deci însăși opoziția fundamentală transcrisă — printr-un proces de devenire dialectică — la *nivelul* operei artistice.

În virtutea felului cum se realizează dezechilibrul sau echilibrul relativ între acești doi termeni — *conținut*, sau *semnificație* generală subiectivă și *formă*, sau *imagine* concretă — se constituie, așa cum am văzut în accepția lui Hegel, și anume în întreaga istorie a culturii umane, *trei moduri* principale de artă: arta *simbolică*, cea *clasică* și, în sfîrșit, arta *romantică* [25].

În cuprinsul artei străvechi, *simbolice*, *semnificația generală*, subiectivă — sau starea de conținut — *își caută* forma exterioară, sau *imaginea* concretă care ar trebui să i se potrivească. Dar ea nu și-o găsește niciodată. Chiar atunci cînd starea de *conținut* descoperă o formă, aceasta este exagerată, mărită, pînă la dimensiunile nepotrivite și tulburătoare ale unei *expresii* nestăpînite și private de măsură. În acest stadiu arta își trădează, la începuturile evoluției ei, prima opoziție interioară și primul dezechilibru fundamental.

Perioada *clasică* a artei — și în special creația greacească — este aceea în cuprinsul căreia se stabilește unicul moment de echilibru real și profund al construcției artistice — în concepția lui Hegel — și anume, corespondența armonică dintre un *conținut* solid și autentic de semnificații subiective — semnificații încă neridicate pe treapta celor mai complicate stări de trăire subiectivă — și o *formă* exterioară bine cristalizată și guvernată de un spirit auster și lipsit de drame interioare necontrolate.

Dar acest moment ideal nu putea să dureze. Subiectivitatea cîștigă în adîncime și dobîndește noi puteri de *mărturisire* și de trăire chinuită și plină de gravitate. Prin urmare, echilibrul clasic se zdruncină și se reinstalează discrepanța și tensiunea originară. De data aceasta însă *subiectivitatea* nu mai stă în opoziție cu lumea *obiectivă* datorită propriilor ei lipsuri și propriilor ei mărginiri, ci din cu totul alte motive. Retrasă în sine și *împlinită*, subiectivitatea devine, în acest stadiu, atît de complexă, încît nu-și mai poate găsi justificarea decît în starea ei de interioritate. Și astfel, « în arta romantică, ideea, ale cărei lipsuri produceau în cea simbolică defectele plăsmuirii artistice, trebuie să apară ca spirit și suflet în sine împlinită și că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-și poate căuta și înfăptui adevărata ei realitate și aparține decît în sine însăși » [26].

O asemenea « distanțare » superioară a subiectivității, față de o exterioritate neîmplinită, nu poate duce, pînă la urmă, decît la o pulverizare a obiectivității în puzderii de *amănunte* nesemnificative — în viziunea lui Hegel — și deci la o disociere corespunzătoare în mii de amănunte neconcludente a însăși subiectivității creatoare. Aceasta ar însemna, deci, starea finală de disoluție a artei.

Numai că, dacă acest stadiu dramatic al încheierilor și al concluziilor definitive noi vom încerca să-l citim altfel, întreaga doctrină hegeliană dobîndește o perspectivă nouă și impresionant de modernă. Să ne imaginăm, pentru o clipă, că sfera *multiplicității*, în care se consumă obiectivitatea și implicit lumea trăirii interioare, nu este un domeniu *al amănuntelor*, ci un cîmp al *jocurilor de posibilități* și de *alternative*. În acest caz, pulsația *posibilităților* nu mai *neagă universalitatea primordială*, așa cum *amănuntul* suprima năzuința către generalitate din substanța artei tradiționale. De fapt, jocul posibilităților nu este decît o formă mai profundă de reconstituire a universalității într-o perspectivă mai largă a devenirii. O relație de acest fel este întru totul specifică artei moderne. Dar, în momentul în care am ajuns la constatarea că un domeniu al *amănuntelor* poate reprezenta un cîmp al subtilităților și al rafinatelor *posibilități*, înseamnă că am dat o nouă și o nebănuită deschidere actuală esteticii lui Hegel. Noua înfățișare a doctrinei devine astfel o altă formă a clarității și a stăruinței discursului logic, clădită într-un anumit sens pe temeiul limpezimii inițiale.

În aceste condiții este curios să remarcăm faptul că un mare spirit, contemporan cu Hegel, a putut fi atît de potrivnic viziunii creatorului *Fenomenologiei spiritului*. Este vorba de Bernard Bolzano. Acesta îl acuză pe Hegel de imprecizie, considerînd că teoria dialectică este obscură și neconvingătoare. În primul rînd, Bolzano socotește că Hegel folosește un limbaj nedeterminat și confuz sub raportul exigențelor logice.

Este adevărat că, afirmînd acestea, Bolzano elaborează un întreg sistem logic de gîndire lucidă cu privire la limbaj — sistem care va constitui baza efectivă a concepției semiotice de mai tîrziu. El definește în acest înțeles, pentru prima oară, în mod explicit, în istoria gîndirii, noțiunile semiotice de bază — cum ar fi conceptele de *semn* și de *sens* ca și acela de *semnificație*, precum și ideea despre raportul fundamental dintre *obiect* și actul *desemnării* [27]. Dar din faptul că Bolzano ajunge la o împlinire deosebită a limbajului logic nu se poate deduce că viziunea lui Hegel este confuză. Obscuritatea de care Bolzano îl acuză pe Hegel este desigur aparentă. Teza hegeliană se trădează a fi prin excelență ontologică. Demersul lui Bolzano este logic formal. De aici se ivesc neînțelegerile la nivelul gîndirii lui Bolzano. Și totuși, în ciuda atitudinii adoptate de părintele spiritual al semioticii față de Hegel, este interesant să observăm că ambii gînditori au fundat pînă la urmă universul global al semnelor. Hegel a pus — așa cum am văzut — temeiul existențial pentru acest univers, în vreme ce Bolzano a prefigurat limbajul propriu-zis al lumii semnelor.

Este vorba așadar de doi gînditori care au jucat, în moduri diferite, rolurile lor, ieșite din comun, în fundamentarea esteticii moderne. Dar între acești doi mari filosofi, torturați de probleme și de întrebări, o deosebire esențială subzistă. Iar aceasta, întrucît, dacă despre Bolzano putem spune că a fost un vizionar — neînțeles multă vreme — despre Hegel vom afirma întotdeauna că el este unul dintre cei mai profunzi gînditori pe care i-a dat istoria culturii umane.

TITUS MOCANU

---

[1] Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über die Aesthetik*, Erster Theil. Berlin, 1842, 3 Bde. (Bd.X_1 din *Opere*), p. 12; trad. rom. Hegel, G.W.Fr., *Prelegeri de estetică*, 2 vol., București, 1966, vol.I, p. 14. În continuare vom cita din traducerea românească a lui D. D. Roșca, indicînd între paranteze volumul și pagina din ediția germană.

[2—3] Bense, M., *Aesthetica*, Agis, Baden-Baden, 1965, p. 39.

[4—8] *Idem*, p. 40.

[9—11] Cf. *ibidem*, pp. 115—116.

[12] Este adevărat că, pentru Bense, acest act de punere în lumină a existentului, în dauna cunoașterii lui, se petrece, la Hegel, cam vag și fără consecințe marcate în epocă (v. Bense, M., *op. cit.*, p. 115).

[13—16] Hegel, G.W.Fr., *op. cit.*, vol. I, pp. 16—17 (Bd. X_1, pp. 15—16).

[17—19] Cf. *idem*, p. 618 (Bd. X_2, p. 237).

[20—25] Cf. *ibidem*, pp. 80—85 (Bd. X_1, pp. 96—103).

[26] *Ibidem*, p. 88 (Bd. X_1, p. 106).

[27] V. Bolzano, B., *Semiotik*, hrsg. von Elisabeth Walther, Edition Rot, Text 43, Stuttgart, 1971 (Auswahl aus «dr. B. Bolzanos Wissenschaftslehre; Versuch einer ausführlichen und grösten Teils neuen Darstellung der Logik mit steter Rücksicht auf deren bisherige Bearbeiter», Sulzbach, 1837), pp. 21—29.

UN NOU CENTRU DE ARTĂ

PITEȘTI

Pe lîngă spectaculosul avînt economic și urbanistic, dezvoltarea Piteștiului ca un centru artistic este un fapt al ultimilor ani. Printre datele ce se cer amintite ar fi înființarea cenaclului U.A.P. (1969), deschiderea secției de artă a muzeului județean (1971) într-un local separat, unde, în urma unei competente politici de achiziții, au intrat în patrimoniu, într-un timp foarte scurt, « piese de referință » pentru o serie de mari artiști români, precum și înființarea, în 1970, a primei galerii de artă naivă din țară. O serie de acțiuni reușesc să atragă atenția asupra tentativelor de dinamizare a vieții culturale și artistice locale, prin metode care nu au intrat încă în circulația curentă. Se poate spune că, în unele cazuri, Piteștiul funcționează ca un adevărat « banc de probă » în privința introducerii unor acțiuni a căror primă calitate este noutatea.

Una dintre cele mai importante acțiuni ar fi astfel educarea publicului — e drept a unei categorii de public, omogenizat prin specializare tehnică — prin contactul direct și repetat cu un *mediu modelat artistic* în cadrul unui club, înființat anul trecut, din inițiativa și cu mijloacele financiare ale C.C. al U.T.C., cu sprijinul organelor locale. Imediat ne gîndim la rosturile majore ale *condensatorului social* și la fructificarea socială în sensul definiției propuse de El Lissitsky: « clubul este un atelier pentru transformarea omului ».

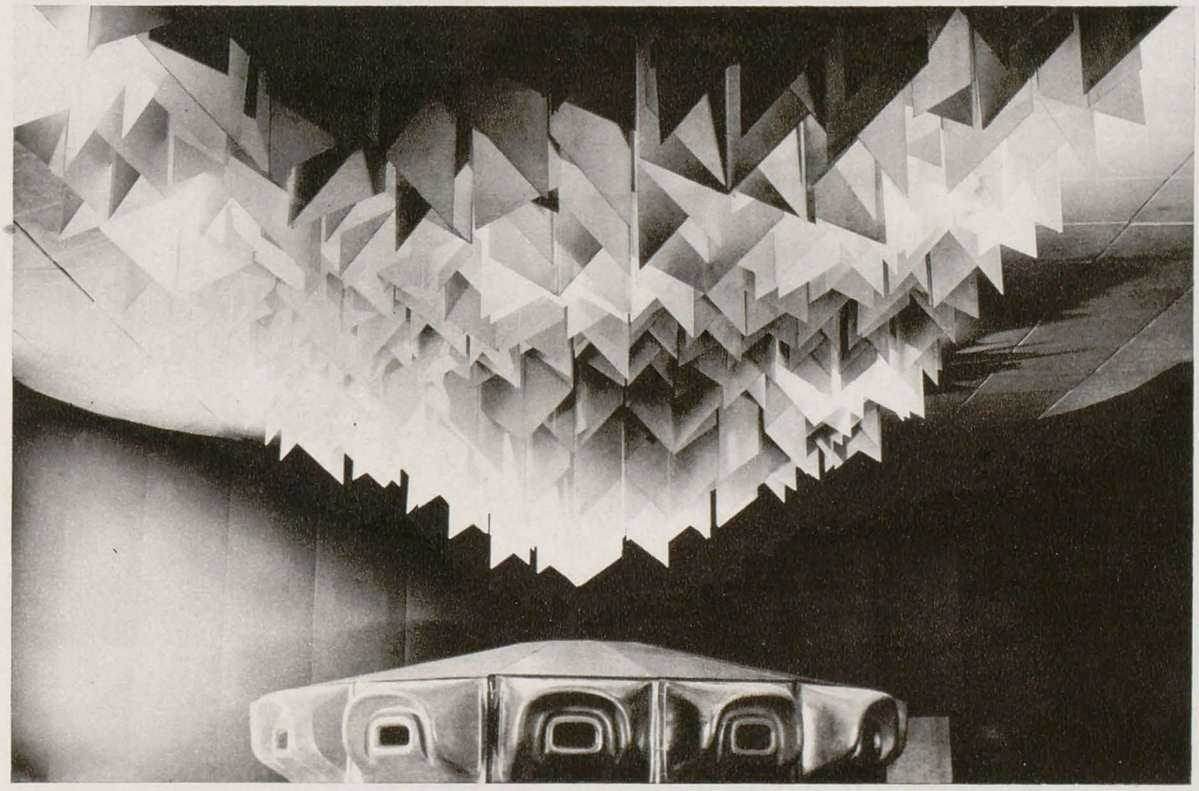
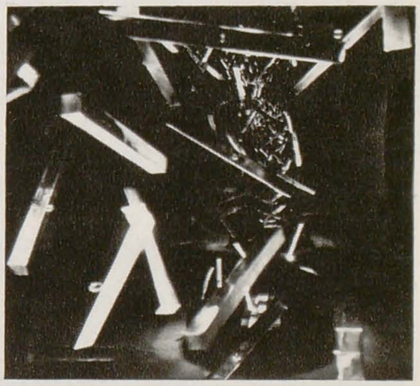
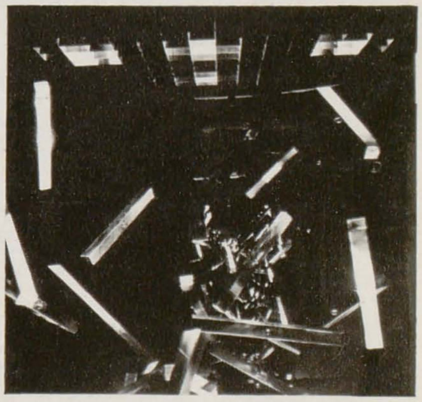
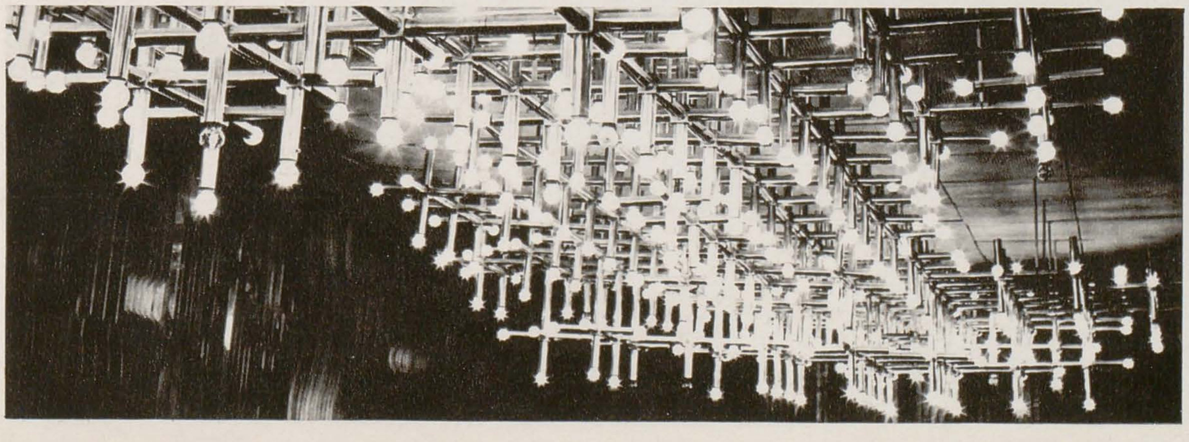
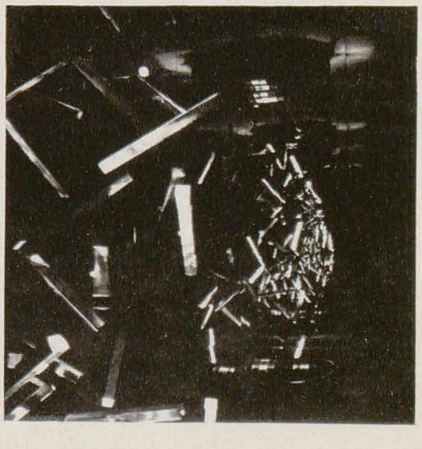
Proiectanții acestui club (arhitecții Corneliu Bîrsan, Ion Schuster, Ion Porojan, Mihai Pupăzan) au reamenajat integral o construcție veche, organizînd spațiul interior — ce conține încăperi în care își desfășoară activitatea diverse cercuri tehnice, biblioteca, fonoteca, sala pentru proiecții cinematografice, spații pentru divertisment etc. — în funcție de 14 « obiective artistice » (realizate de următorii plasticieni: Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Mihai Rusu, Constantin Albani, Constanța Dogeanu, Ioana Șetran, Gabriela Manole Adoc, Adina Țuculescu, Constantin Lucaci, Ion Gh. Vrăneanțu, Diet Sayler, Viorica Iacob), de la formule obișnuite de « perete modulat » în diverse materiale (ceramică, lemn, lemn-metal, sticlă), vitraliu, tapiserie, la ambianțe cinetice.

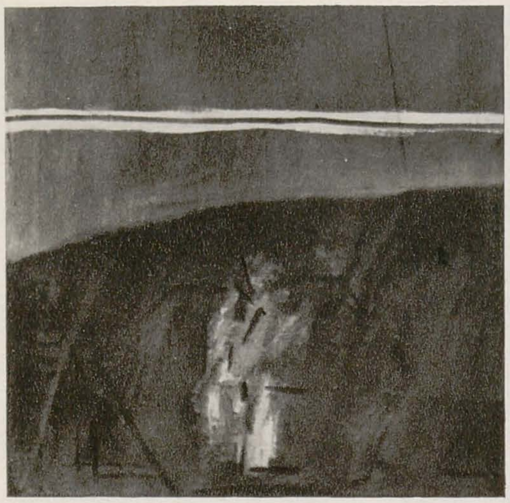
Ideea unei « arte de trăit », ce depășește « agrementarea cu artă » a dat și cîteva reușite, între care, nu în ultimul rînd, cafeneaua, vestiarul, sala de expoziții (cu rezerva îmbunătățirii sistemului de iluminat).

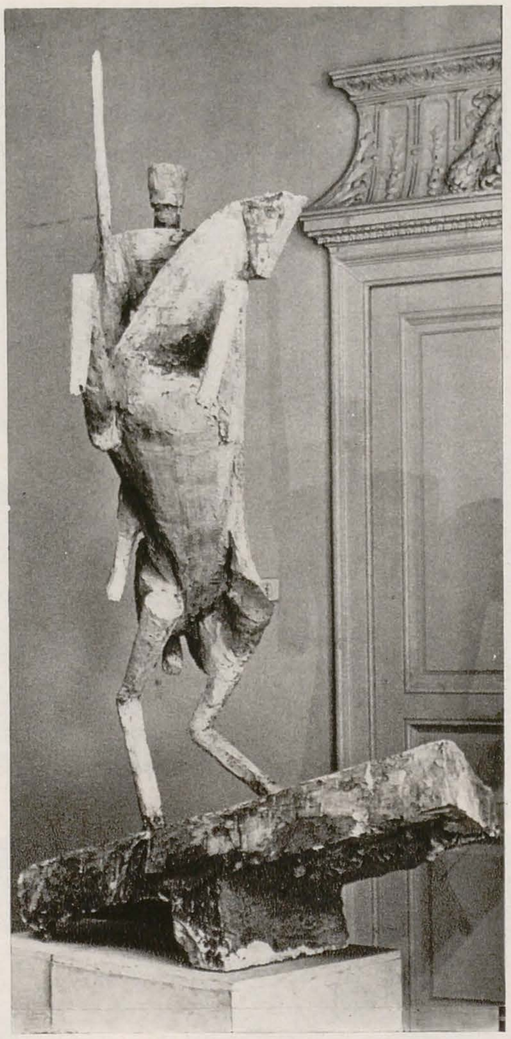
În afară de unele observații privind forma — printre care și lacune ce țin de colorism, de concepția amenajării cromatice în ansamblu, de unele improvizații — improprietăți de materiale și lipsă de acuratețe tehnică ce contravin alurii « științifico-fantastice » a unor « piese » (în sensul de camere), de unele erori de gust — compoziția din « lacrimi » din sticlă ce traversează casa scării — observațiile de fond se referă la: 1) insuficiența unei gîndiri colective, unele obiective rămînînd « lucrări de autor» neintegrate, 2) densitatea « centrelor de interes » poate transforma, nedorit, clubul, într-o « rezervație de artă », într-o colecție demonstrativă de artă modernă aplicată « ambientului ».

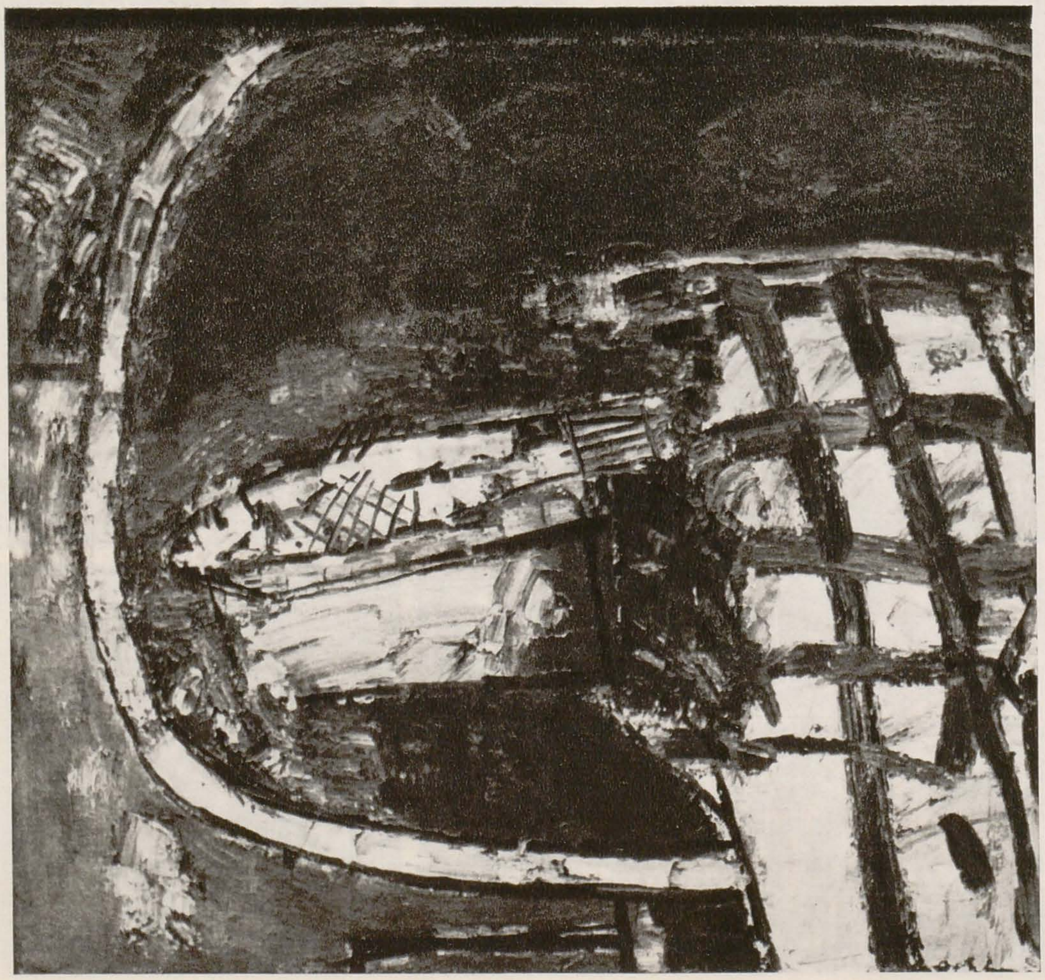
În pofida acestor observații, concepția ce a dat naștere acestui club nu poate fi trecută cu vederea; ea trebuie să devină un punct de referință prin realizările viitoare.

Din inițiativa Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă Argeș, a Muzeului județean și a cenaclului U.A.P., la mijlocul







lunii decembrie (1972) a fost organizată expoziția și simpozionul « semnificația stilului ». La vernisaj au luat parte Gheorghe Năstase, prim-secretar al comitetului județean de partid, și vicepreședinții Uniunii Artiștilor Plastici, Ovidiu Maitec și Anatol Mândrescu. Și această acțiune se numără printre cele menite să contribuie la educația artistică a publicului; comentariile lui Ion Sălișteanu în fața unor lucrări de calitate verificată continuînd seria sa de « experiențe de educație prin simpatie », comentariile fiind mai mult o acțiune « de influențare în favoarea artei decît de explicație didactică a obiectului artă » (cum se explică inițiatorul lor în Arta nr. 2/1972). Dintre reușitele manifestării se cuvin semnalate: « îndrăzneala » organizatorilor de a evacua temporar « patrimoniul » pentru a face loc unei expoziții de imediată actualitate — cum muzee cu expunere la zi sînt « păsări rare » în sistemul nostru muzeal, ce nu reușește întotdeauna să aibă « muzee vii » (opuse adică muzeelor-temple, sacrosancte, neschimbătoare), operația se cere aplaudată, mai ales avînd în vedere că este o « repetiție » în vederea îmbogățirii patrimoniului cu lucrările expuse; siguranța alegerii operate de autorii propunerii în privința « numelor », dar și răspunsul participanților « cu ceea ce au mai bun ». « Legătura » cu muzeul a fost asigurată de picturi semnate de Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba; ceilalți expozanți invitați: Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălișteanu, Mihai Rusu, Ovidiu Maitec, Paul Vasilescu, Gheorghe Iliescu-Călinești și tinerii pictori (care au fost elevii lui Corneliu Baba) Sorin Dumitrescu, Ștefan Câlția, Cornel Antonescu, Zamfir Dumitrescu și sculptorul Mihai Mihai. « Secțiunea» cenaclului local a fost mai curînd un « inventar » la care au participat toți membrii, pictură expunînd Sorin Ilfoveanu, Lucian Cioată, Gheorghe Pantelie, Ion Pantelie, Ion Vlad, Constantin Marinescu, Virgil Poleacu, Ion Gh. Vrăneanțu, Ileana Giura, Aurelia Păunescu, sculptură Aurel Holuță, Nicolae G. Georgescu, tapiserie Mariana Șenilă și grafică Romulus Constantinescu. Lucrările simpozionului au fost o utilă introducere în extrem de cuprinzătoarea problematică propusă (accepțiile termenului, datele « stilului personal » interpretat ca semn al coerenței de gîndire, fenomenele ce contribuie la configurarea unui « stil al epocii » etc.).

Organizatorii urmăresc să asigure o periodicitate a manifestărilor de acest fel și să permanentizeze conlucrarea cenaclului cu muzeul. Acesta va găzdui și o serie de expoziții sub egida revistei « Argeș ». **M. DRIȘCU**

În ilustrație :

La pag. 66 : *Aspect de la Simpozionul « Semnificația stilului », desfășurat la Muzeul de artă.*

La pag. 67 : *Aspecte din interioarele « Tehnic-Clubului »*

La pag. 68 : *CONSTANTIN MARINESCU, LUCIAN CIOATĂ, AUREL HOLUȚĂ* (sus), *SORIN ILFOVEANU* (jos)

PORTRETUL ENGLEZ

MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII
NOIEMBRIE 1972 — IANUARIE 1973

British Council, căruia îi revine organizarea expozițiilor engleze în străinătate, a oferit publicului bucureștean acum cîțiva ani o memorabilă expoziție Henry Moore. De data aceasta ne-a trimis o privire istorică asupra unuia din genurile în care geniul englezesc s-a ilustrat cu plenitudinea și originalitatea capacităților sale umane, portretul. Fără îndoială că, dacă nu de aceeași înălțime artistică și putere de influență ca a peisajului, contribuția portretului englez este fundamentală — mai ales prin implicații de ordin social și cultural, ca și de ordinul gustului artistic — în istoria artei europene. Englezii au arătat de mult un interes viu și autentic pentru reprezentarea personalității umane în artă, și un simț particular al raportului dintre om și mediul său ambiant — atît natural cît și social — le-a îngăduit să contribuie prin imaginarea unor noi soluții compoziționale sau prin adaptarea originală a celor ce li se ofereau, la diversificarea și expansiunea acestui gen. Un Holbein și un Van Dyck, prin cît datoresc mediului social englez în dezvoltarea artei lor portretistice, și prin influența pe care au exercitat-o, pot fi considerați, cu osebire cel din urmă, ca aparținînd școlii engleze. Și începînd din secolul XVII pînă aproape de vremea noastră, n-a fost epocă în care portretul englez să nu ofere sugestii noi pentru îmbogățirea percepției personalității umane. Desigur, studiile de istoria artei n-au neglijat în ultimele decenii să aprofundeze, uneori cu noi metode de investigație, semnificațiile artei portretului englez (dacă n-am aminti decît fundamentalele contribuții ale lui Edgar Wind la studiul portretului din secolul al XVIII-lea) — instrumente de lucru (dicționare, bibliografii, cataloage), ca și monografii, au fost mereu publicate, perfecționînd cunoașterea noastră în acest domeniu. Dar un interes public mai acut pentru portret se poate semnala, treptat, de vreun deceniu și jumătate, începînd cu expoziția *British Portraits* din 1956/57 de la Royal Academy (la Londra există o importantă Galerie Națională a portretului). O expoziție ca *The Elisabethan Image* din 1969/70 — însoțită de monografiile lui Roy Strong, *The English Icon* și *Tudor and Jacobean Portraits*, ilumina un nou focar de atenție, fascinant prin ineditul și pitorescul a ceea ce înțelegem prin viziune a « primitivilor ». Alte expoziții speciale, ca cele dedicate portretului georgian sau portretului irlandez sau, recent, « chipurilor regale », denotă creșterea curiozității pentru cunoașterea sau reevocarea acestui de multe ori surprinzător domeniu al investigației artistice a chipului uman. « The human face » se revelă astfel ca o preocupare constantă și majoră a spiritului englez, dominat de cunoscutul său empirism filosofic. E, poate, în acest recent « revival » al interesului pentru reprezentarea artistică a figurii, un simptom al unei întoarceri hotărîte spre imagine — mai precis spre « iconic » — după secesiunea iconoclastă a abstracționismului. Pictori ca David Hockney sau, mai ales, Francis Bacon, ce încheie această expoziție, a căror artă s-a concentrat exclusiv asupra dramelor contemporane ale imaginii personalității umane — ne îndrituiesc să credem că asemenea undă de atenție asupra portretului nu e străină de tendințe semnificative ale spiritului epocii noastre.

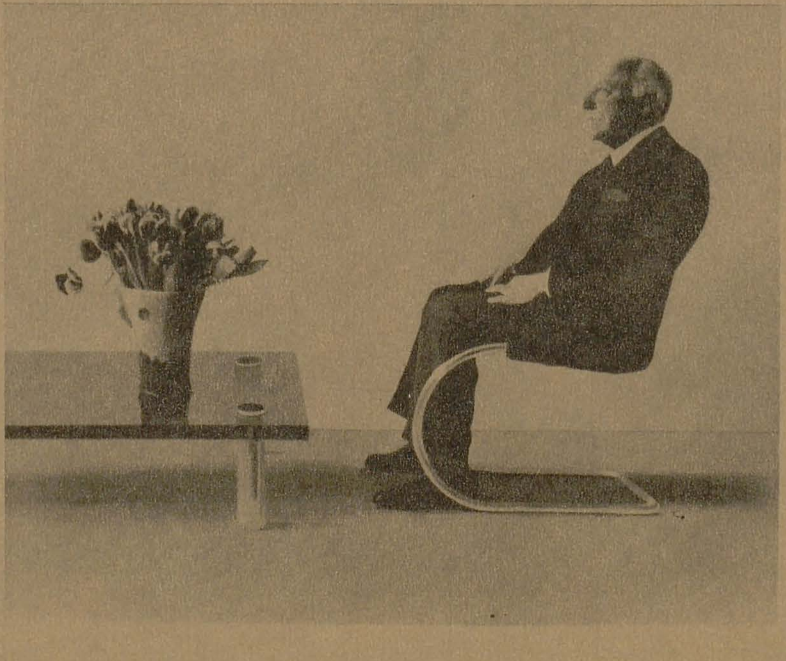
Expoziția, organizată de un specialist în materie, domnul David Piper, s-a străduit să ilustreze cu piese reprezentative fiecare epocă a istoriei portretului englez ca și multiplele lui aspecte și implicații. Prezența a 12 costume din secolele XVIII și XIX, admirabile piese selecționate din colecțiile de la *Victoria and Albert Museum* și prezentate de doamna Madeleine B. Ginsburg — erau menite să completeze atmosfera ambientală a expoziției, amintind de rolul important, jucat adesea într-un portret, de ținuta vestimentară, ce putea împlini atîtea funcții ilustrative sau putea sluji artistului pentru o cît mai pitorească și plină de virtuozitate compoziție. A poza pentru un portret era desigur un eveniment important, chiar excepțional, și modelul trebuia să se gîndească la imaginea pe care o va lăsa, numeroase din elementele compoziției fiind în măsură să transmită proiecția lui socială, să vorbească clar și despre ceea ce psihologia modernă numește « persona ». În acest context, alegerea costumului și a accesoriilor vestimentare nu putea fi neglijată (s-au păstrat anecdote revelante în legătură cu aceasta și cunoaștem, de pildă, unele privitoare și la portretele unui Mirea). Expunerea costumelor respective venea să sublinieze vasta ilustrație pe care înțelegea s-o îmbrățișeze expoziția, însă, trebuie să mărturisim, relația cu portretele era destul de vag sugerată și, în loc de intenționata amplificare a demonstrației ambientale, rezultatul era mai curînd o stăruință asupra unui caracter documentar de « muzeu de moravuri », care de fapt era străin tonului general al expoziției. Spațiul expozițional apărea de altfel sufocat și nu fără o nuanță de « travelling show ».

De la William Larkin pînă la Francis Bacon — pe o arie de peste trei secole și jumătate — publicul nostru avea prilejul să cunoască aproape toate modalitățile reprezentative ale portretului englez, mai ales ale celui din secolele XVIII și XIX, atît de pitoresc, susceptibil de a fi pus în legătură cu eseul filosofic și, mai lesne, cu specifica literatură engleză de moravuri și realistă. Alegerea, cum am văzut, cu rigoare orientată în sensul unei ilustrări de tip « environmental » era în măsură să creeze un ansamblu coerent pentru unitatea de ton a unei școli al cărui caracter Kenneth Clark — reluînd o judecată a lui Roger Fry — îl socotea apt de a fi calificat prin termenul de « graphic », în toate sensurile lui. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o înclinare congenială pictorilor englezi, de a concepe mai curînd « verbal, literar », decît « vizual, pictural », cu o scriitură aderentă caracteristicilor naționale fidele acelei admirabile aptitudini de a se adapta firesc, găsind noi modalități expresive, variațiilor sociale și morale ale timpurilor[1].

Privitorul avea, prin urmare, rarul prilej să se oprească în fața cîtorva opere reprezentative pentru arta unor Van Dyck, Hogarth, Reynolds sau Gainsborough[2], să întîlnească unele din ipostazele (de pildă, la Zoffany—încîntătoare, compoziția cu familia Willoughby, sau la Walton) ale acelei « conversation piece », o variantă extrem de pitorească, perfect congenială spiritului englez, a portretului de familie — derivată dintr-o ramură a portretului de grup olandez — căreia Mario Praz i-a consacrat o celebră carte; să-și amintească, prin cîte o pictură de Thomas Lawrence, de Romney și Raeburn, de gestul avîntat cu vocația tinerească a geniului, de eleganța și strălucirea stilului pictural romantic; să zăbovească în contemplarea unui rar exemplu al compoziției portretistice a lui Burne-Jones sau a unuia din marile portrete ale lui Whistler, recunoscînd

[1] Cît poate fi dătător de măsură « portretul » pentru psihologia și ideea despre umanitate a unui popor, ne-am putea da seama imediat, comparînd mental realizările engleze în acest gen, de la « portretul de aparat » la piesa « de gen », cu cele ale școlii franceze, și ele la fel de legate, dacă nu mai mult, de speculațiile asupra omului ce au constituit o temă majoră a literaturii franceze de la un Montaigne și Pascal și La Rochefoucauld pînă la un Camus și Malraux (cît de interesantă ar fi o investigare similară, într-o vastă expoziție comparativă, și a portretului românesc).

[2] Astfel, printre portretele lui Reynolds și, mai ales, Gainsborough, prezente în expoziție, figurau piese admirabile, evocînd picturalitatea venețiană a celui dintîi, sau pe cea olandeză și de o anume afinitate franceză a celuilalt, însă, opere mai curînd « domestice », nu erau în măsură să exemplifice cele două idei despre « umanitate » pe care — așa cum a demonstrat Edgar Wind — stilurile lor contemporane le ilustrau.



cu satisfacție estetică în *Aranjament în negru — nr. II* rafinata elaborare a compoziției figurii din gravurile japoneze, ce-a constituit una din virtuozitățile niciodată obositoare ale elegantului zbor stilistic al acestui fluture american (cum însuși semna) al picturii europene; să admire, în sfîrșit, exuberanța impresionistă a viziunii academice ilustrînd eleganța erei victoriene a unui alt american — englez prin adopțiune — John Singer Sargent, care ne amintește de mai recele Mirea al nostru, ce-a privit la acest coleg mai în vîrstă și de mare prestigiu internațional din vremea studiilor în atelierul lui Carolus-Duran — ca la un model de invidiat; să ia apoi cunoștință de cîțiva eminenți reprezentanți ai epocii interbelice (ai perioadei ce începuse de fapt mai înainte prin acel istoric «*art-quake*», generat de expozițiile Post-impresioniștilor de la Grafton Galleries din 1910 și 1912, perioadă dominată de spiritele tutelare ale unor Roger Fry și Clive Bell, de cercul de la Bloomsbury, cu o atît de constantă osmoză între artă și literatură). ca Sickert, Augustus și Gwen John (cu un portret din 1910 de asociat cu un Ressu) sau Wyndham Lewis (cu admirabila sofisticată compoziție înfățișînd pe sofisticata scriitoare Edith Sitwell), Stanley Spencer, Graham Sutherland (cunoscut nouă mai ales prin acuarelele sale de tendințe abstracționiste) — ale căror opere au darul să ne evoce nu odată stiluri prezente și în pictura noastră din aceeași perioadă — pentru a-și încheia itinerarul pictural cu două piese reprezentative pentru ultimii ani ai artei engleze, din care se putea vedea cum curiozitatea pentru « human face » se confirmă ca o constantă a acestei arte: e vorba de două portrete datorate unor personalități de prim plan ca Francis Bacon și David Hockney. Dacă lucrarea celui din urmă, tînăr exponent englez al noilor forme de realism, de o riguroasă, neiertătoare coeziune stilistică, înfățișînd, într-o manieră glacială și aseptică, quasi-fotografică dar super-fotografică prin precizie luministă, cristalizată, imaginea umană, perfect omogenă (și nu numai ca substanță materială) cu geometrica monotonie a nichelului, sticlei și marmurei — o putem, totuși, pînă la urmă, prin anume elemente, integra coordonatelor școlii engleze — mult mai incomodă pentru o similară operație se prezintă lucrarea lui Francis Bacon *Studiu pentru portretul lui Peter Lacey nr. 2*, mostră modestă a artei acestui cel mai de seamă reprezentant al picturii contemporane engleze, salutat — cu firească propensiune pragmatică — de critica britanică, odată cu marele succes al retrospectivelor de la *Tate*, din 1962, și de la *Guggenheim*, din 1963 — și pentru « the highest recorded price ever paid for a painting by a living British painter on the open market ». Mica pictură din expoziție ne confirmă prin voita sărăcie și sicitate a materiei picturale, prin aciditatea posomorîtă a tonurilor, totala angajare expresionistă a acestui pictor ce ne era cunoscută din reproducerile ce ne-au parvenit mai ales după ascensiunea sa, culminînd cu marea retrospectivă pariziană din toamna anului 1971, pe care un critic de autoritatea lui John Russell o considera ca marcînd una din cele mai înalte contribuții artistice britanice din ultimele decenii și ca o dovadă strălucitoare a prezenței conștiinței artistice engleze în viața spirituală sfîșiată de contradicții a culturii occidentale de azi. Într-adevăr, Francis Bacon a oferit o zguduitoare, convingătoare imagine a descompunerii dureroase a personalității umane în aceleași spații cubice sordide, asemeni unor cuști ale unei ambulanțe de coșmar. E o viziune la limita extremă, neînduplecată, a expresionismului, impunîndu-se printr-un sentiment paroxistic al calamităților implacabile, ca o angoasă fără ieșire, mergînd dincolo de pesimism, pînă la un total nihilism spiritual. În ultimii ani viața publică britanică uimea Occidentul prin capacitatea sa de adaptare la noile realități istorice și, nu de mult, avea loc o răsunătoare reformă rezultînd în aducerea legilor la temperatura actuală a moravurilor. Ne e greu însă să ni-i închipuim pe eminenții politicieni, ce au condus în Camera Comunelor și în Camera Lorzilor și au cîștigat o astfel de bătălie, pozînd pentru niște portrete « de apparat » unui pictor ca Francis Bacon. Cel mult i-am vedea în fața unui artist ca David Hockney, cu viziunea voit obiectivă, a-stilistică, frigidă, a așa-zisului « hiperrealism »; cel mult, pentru că persistă în memoria noastră tipul acelui pictor de curți princiare și nobile ilustrat la fericita vreme edwardiană a acelei « belle époque » de magnificul penel ambulant cu virtuoaza lui « airiness » al londonezului Laszló von Lombos. Nu e de aceea mai curînd — cum ne apare și confruntat cu ambianța omogenă a acestei expoziții — un pictor ca Francis Bacon, unul din acei artiști pe care viitorii istorici ai artei engleze îi vor găsi « most inconvenient », așa cum profetiza Kenneth Clark despre Henry Moore pe care — considera — « English art had no right to have him produced »?

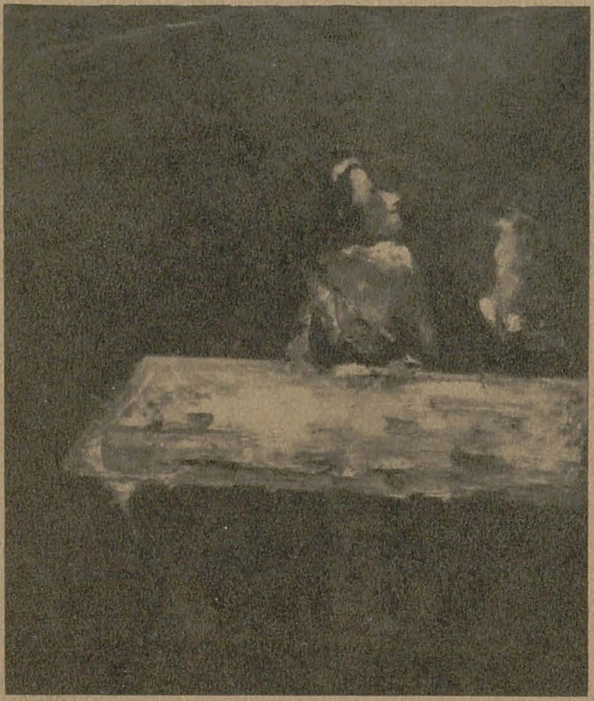
Vizitatorul inițiat nu părăsea, oricum, expoziția cu această ultimă imagine baconiană generatoare de reci speculații intelectuale. Pentru că, ieșind din sala principală, avea prilejul, în holul de la intrare, să zăbovească, cu oarecare relaxare hedonistă, asupra unei remarcabile mici expoziții de desene, miniaturi, gravuri și fotografii. Regăsea aici subtila plăcere mentală de a recunoaște, în efigie, interesantele chipuri ce ne privesc din trecut ; așa cum se putuse opri mai înainte, cu legitimă curiozitate, privind, printre altele, imaginea unui juvenil Wilde în învălmășeala unui Salon, discutînd operele cu « livretul » în mînă, sau pe cea a partenerei de conversații a lui Bernard Berenson, din vremea cînd dezbăteau unele din faimoasele principii ale teoriei vizuale ale acestuia — sensibila și rafinata eseistă Vernon Lee (într-un portret al lui Sargent), se întîlnea acum aici, printre miniaturi, cu seducătorul Lord Herbert, în cavaler melancolic, al lui Isaac Oliver, cu fermecătoarele fizionomii de sfîrșit de secol 18 din capodoperele unui Cosway, apoi, printre desene, cu maladiv-sensibila frumusețe a chipurilor preraffaellite, cu facondia caricaturală a unor Rowlandson sau Gillray, în sfîrșit, cu faimoasele efigii fotografice ale Juliei M. Cameron, printre care Tennyson, Carlyle și Darwin, ca și neuitatul cap hirsut al bătrînului astronom John Herschel. Încîntări ale ochiului și minții care, sporite cu cele ale contemplării unor remarcabile exemplare de mezzotinta (cele de interpretare după Reynolds veneau să exemplifice oportun maniera solemnă și grandioasă a stilului portretistic al acestuia) și a unor admirabile mărturii ale artei de desenator a unui Hogarth sau Gainsborough, a straniului Fuseli, a lui David Wilkie, a unor Millais sau Dante Gabriel Rossetti — erau în măsură a lăsa pe pasionatul « amator » sau « connoisseur » să părăsească expoziția în acalmia sentimentului că, în fond, « all seems allright ».

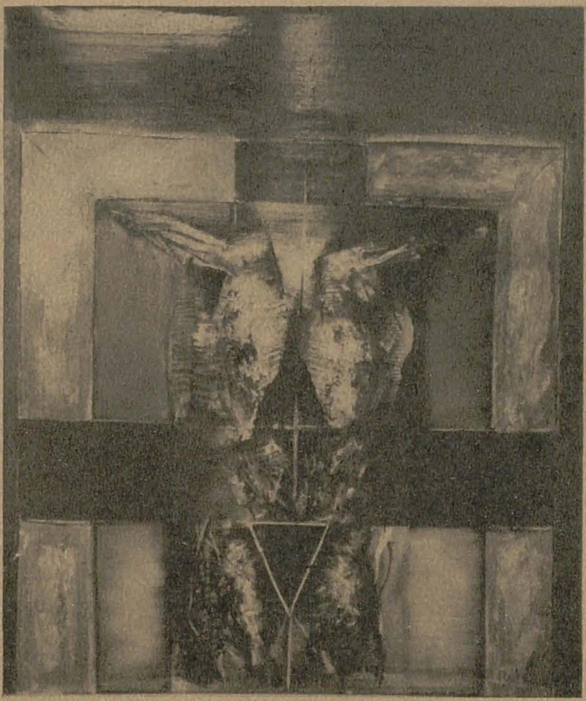
THEODOR ENESCU

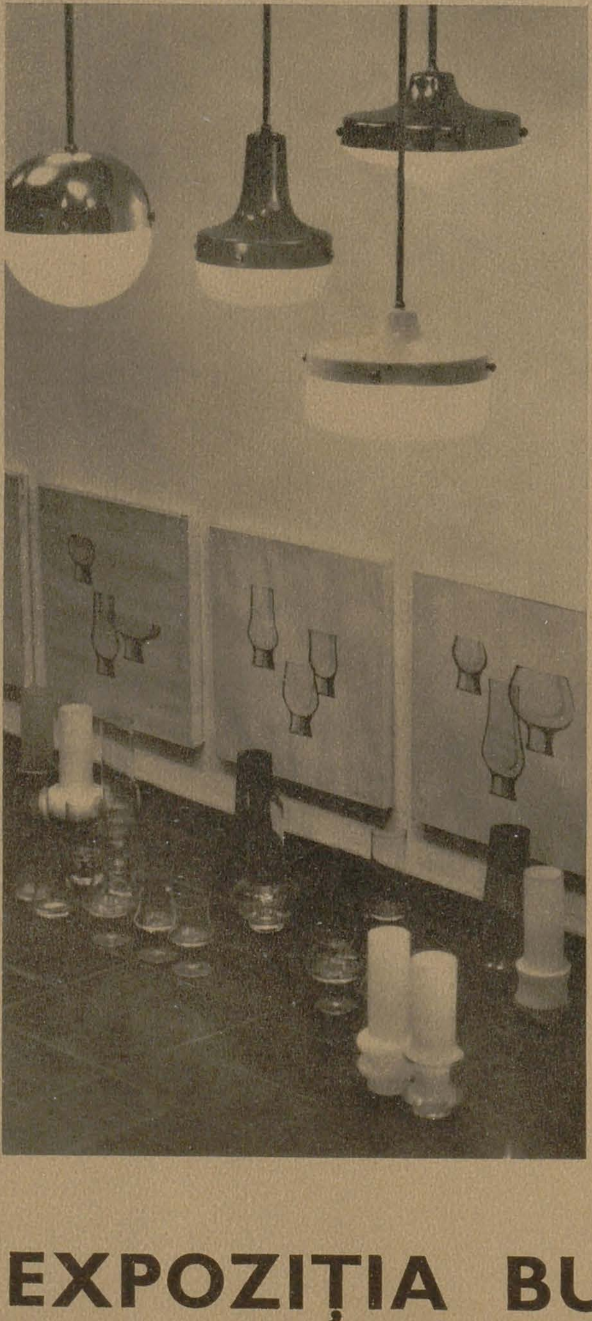
În ilustrație:

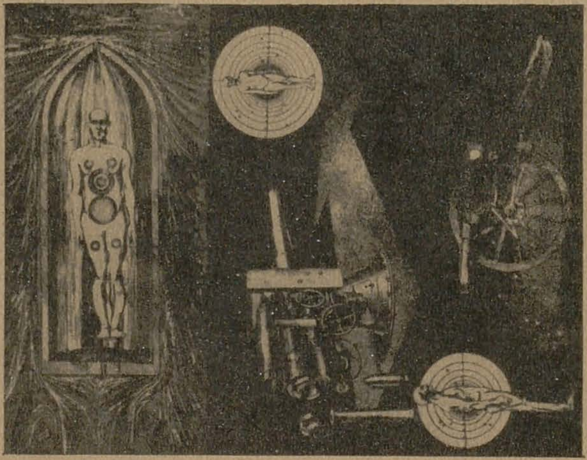
1. *Portretul unei necunoscute, 1600*
2. *David Wilkie: Portret, 1823*
3. *Hockney David: Sir David Webster, 1970*
4. *Burne Jones: Contesa de Plymouth, 1893*

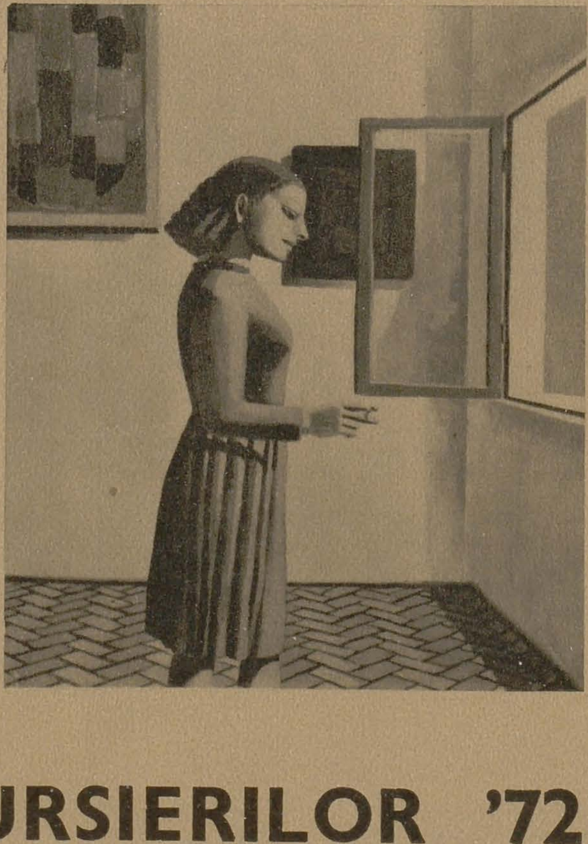
EXPOZIȚIA BURSIERILOR '72











Expoziția de la galeria Orizont, prin care bursierii U.A.P. în anul 1972 « dau seamă » de producția lor artistică din anul trecut, vine, în majoritatea cazurilor, să confirme alegerea care i-a acreditat drept fruntașii generației lor. Expun pictură: *Sorin Dumitrescu, Mihai Cismaru* (acesta prezintă și desene), *Ștefania Grimalschi;* prototipuri pentru corpuri de iluminat și pahare *Vlad Munteanu Rîmnic* și grafică: *Victor Feodorov*. Toți sînt absolvenți ai Institutului « Nicolae Grigorescu ». Compozițiile lui Sorin Dumitrescu — care s-ar putea numi, ca și cunoscuta serie a lui Goya, « picturi negre » — introduc, în afară de proiectarea cantitativă a intensității patetice, specifică expresionismului abstract și o personală predilecție pentru izomorfism. Culoarea este folosită în sensul de « prelungire fizică a nervilor exacerbați » (Soutine), cu o pensulație energică. Imaginația figurală se bazează pe o permanentă ambiguitate ecorșeu-radiografie. Dar lucrările nu se opresc la această febră distrugătoare, ele incluzînd și stadiul următor: cum spunea Apollinaire, « după frenezie urmează liniștea ».

Urmărindu-se și aici densitatea energetică, de altfel deprindere a majorității elevilor lui Corneliu Baba, la Mihai Cismaru tabloul se dezvoltă cu stringența unei teoreme picturale. În compozițiile cu personaje, deplina asimilare a lecției marilor coloriști — Rembrandt, Velazquez — este dublată de ceea ce s-a numit: « punerea în operă în devenirea celui ce ființează ». Atmosfera « metafizică » din tablourile Ștefaniei Grimalschi vine din modul în care fructifică un *prototip* fixat în memoria artistică: ea recuperează figuri de kouroi și khore ale statuarei din perioada preclasicismului grecesc și le plantează într-un peisaj « economic » sau le pune într-o situație neobișnuită — medaliați sportivi, de exemplu. Culoarea clară, « decorativă » este consecința pregătirii ei de muralist.

Unele prototipuri de sticlărie (pahare) ale lui Vlad Munteanu Rîmnic au mai fost prezentate în revistă. El este unul dintre artiștii-proiectanți care se preocupă cu consecvență de ameliorarea estetică a produselor de uz curent, sarcină importantă și care nu și-a găsit încă rezolvarea (astfel că, de multe ori, constatarea veche de vreo sută cincizeci de ani a lui Goethe rămîne valabilă: « Prostul gust în cîrdășie cu tehnica este cel mai mare inamic al artei »). Dar prototipurile lui Vlad Munteanu Rîmnic — în linia « normală » a designului internațional — își vor găsi eficacitatea socială abia cînd își vor depăși condiția de prototip. Cu ciclul de gravuri « oameni și mașini » intenția lui Victor Feodorov ar fi să comenteze situația omului în universul tehnologic, introducerea într-un angrenaj mecanic, depersonalizarea în « civilizația-apasă-pe-buton». Apelul la fragmentarism — decupaj și reconstruire — și la răceala « calculată » a elementelor împrumutate din tehnicile fotografice (caracteristică a unei întregi direcții din grafica internațională) este dus pînă la o atitudine de *manevrator artistic*, aceasta implicînd o serie de stereotipii, inerții și chiar riscul unui joc *in vacuo*.

M.D.

În ilustrație lucrări de: Mihai Cismaru, Vlad Munteanu Rîmnic, (st.); Sorin Dumitrescu, Victor Feodorov, Ștefania Grimalschi (dr.)

Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

GHEZA VIDA
(p. 41)

sculpteur. Né le 28 février 1913 à Baia Mare. Il étudie dans l'atelier du peintre Alexandru Ziffer et débute en 1937 à Baia Mare dans une exposition collective.
Expositions particulières à Bucarest (1958), Belgrade, Prague (1964) et Baia Mare (1973). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Paris, Damas, Sofia (1961), Londres (1966), Moscou (1969), Turin (1970), Leningrad, Rome (1972) ainsi qu'à la Biennale de Venise (1958) et à l'exposition des Pays Socialiste ouverte à Moscou (1958); en 1965 il figure dans l'exposition « L'art et la résistence » organisée à Bologne. En 1964 il lui est décerné le titre d'Artiste du Peuple. Actuellement député à la Grande Assemblée Nationale.
Auteur de monuments à Carei (département de Satu Mare) et Moisei (Maramureș).

GEORGE LEOLEA
(p. 46)

graveur. Né le 28 janvier 1938 à Arman-Silistra.
Études à l'Institut d'art plastique « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1969). Débute en 1970 aux expositions d'état. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Bayreuth (Festival Richard Wagner), Düsseldorf (1971), Biela, Moscou, Bruxelles, La Havane (1972). Expose à la Biennale de Venise (1972) ainsi qu'à la Biennale internationale de la gravure à Lugano (1972).

KASPAR TEUTSCH
(p. 48)

peintre. Né le 31 mai 1931 à Brașov. Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1963).
Participe depuis 1964 aux expositions d'était ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Exposition particulière en 1970 à Brașov. Prend part à l'exposition d'art roumain organisée à Londres en 1969.
Oeuvres d'art monumental à Brașov dans le parc « Hidromecanica » et à Făgăraș (la façade de la Maison de la Culture, en collaboration avec Eftimie Modâlcă).

MARIANA ȘENILĂ
(p. 50)

artiste décorateur. Née le 11 juin 1944 à Cîmpeni (département de Alba).
Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1968). Débute en 1968 aux expositions d'état. Expositions particulières en 1970 et 1972 à Pitești. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Montevideo (1968) et à La Havane (1969). Expose à la XXXIIIe édition de la Foire internationale de l'artisanat d'art à Florence (1969).

IULIA ONIȚĂ
(p. 52)

sculpteur. Née le 1 août 1923 à Dorohoi.
Études à L'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1946). Débute en 1941. Exposition particulière en 1965 à Bucarest. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Prague (1960, 1968, 1972), Bratislava, Berlin (R.D.A.), Athènes, Budapest (1960), Ankara, Istanboul, Moscou (1961), Varsovie (1965), Aix-la-Chapelle (1966), München (1967), Prague, Paris (1968), Tel-Aviv, Helsinki, Titograd, Moscou (1969), Varsovie, Leningrad, Prague (1972), Rome (1973). Prend part aux expositions internationales de Berlin — R.D.A. (1966), Budapest (1969) et Varsovie (1970).
Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture en 1965.
Auteur de monuments et de statues à Arad, Eforie, Bucarest, Tîrgoviște etc.

ȘTEFAN KANCSURA
(p. 54)

peintre. Né le 18 août 1941 à Budapest. Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1965). Débute en 1965 aux expositions d'état. Exposition particulière en 1967 à Cluj.

Articles à signaler:

25 ANS D'ART ROUMAIN
(p. 13)

Dans les salles du Musée d'art de la République s'est ouverte l'exposition « 25 ans d'art roumain » comportant des oeuvres qui proviennent des collections d'état. De la part de l'Union des arts plastiques l'organisation a été assurée par les critiques Dan Hăulică et Theodor Enescu. Les critères de sélection et d'accrochage poursuivent un programme de mise en évidence de la valeur artistique, en subsumant la classification chronologique aussi bien que les rapports entre la manifestation créative et l'évolution de la société. L'exposition est un témoignage de la continuité de l'école roumaine, et c'est à partir de ce point de vue qu'elle est envisagée dans les articles publiées dans le présent numéro de notre revue.

UN NOUVEAU CENTRE ARTISTIQUE: LA VILLE DE PITEȘTI
(p. 66)

Dans le courant de l'année précédente à été inauguré à Pitești un Club technique; ce *condensateur social* (nous rappelons la definition proposée par El Lissitsky — « Le Club est un atelier pour la transformation de l'homme), est pensé en tant que milieu artistique, en vue de contribuer, par un contact direct et répété, à l'éducation du public. Les architectes Corneliu Bîrsan, Ion Schuster, Ion Porojan, Mihai Pupăzan ont réaménagé l'espace intérieur d'une vieille bâtisse en tenant compte de 14 « objectifs artistiques » — depuis les formules courantes (« mur modulé » en différents matériaux, vitraux, tapisseries) jusqu'aux ambiances cinétiques; la réalisation appartient aux artistes Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Mihai Rusu, Constantin Albani, Constanța Dogeanu, Ioana Șetran, Gabriela Manole Adoc, Viorica Iacob, Adina Țuculescu, Constantin Lucaci, Ion Gh. Vrăneanțu, Diet Sayler.

BOURSES ACCORDÉES AUX JEUNES ARTISTES '72
(p. 72)

Un nombre de cinq bourses sont allouées chaque année par l'Union des arts plastiques à des jeunes débutants. Un exposition d'oeuvres réalisées par les boursiers de l'année précédente s'est ouverte à la fin de 1972 à Bucarest.